IVAN STCHOUKINE
Docteur ès Lettres

LA PEINTURE INDIENNE

A L'ÉPOQUE DES GRANDS MOGHOLS

LIBRAIRIE ERNEST LEROUX - PARIS

A 275.-

LA PEINTURE INDIENNE

A L'ÉPOQUE DES GRANDS MOGHOLS

ÉTUDES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE PUBLIÉES
SOUS LA DIRECTION D'HENRI FOCILLON

LA
PEINTURE INDIENNE
A L'ÉPOQUE DES GRANDS MOGHOLS

PAR

IVAN STCHOUKINE

PARIS
LIBRAIRIE ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE, 28
1929

A M. HENRI FOCILLON,

HOMMAGE RECONNAISSANT.

INTRODUCTION

L'étude de la peinture indienne à l'époque des Grands Moghols est récente : elle date à peine d'un quart de siècle. C'est une des causes du peu d'extension qu'elle a pu prendre, malgré l'intérêt que présente le sujet. On lui contestait, hier encore, tout caractère original, en la considérant, sous le nom d'école indo-persane, comme une des manifestations de l'art iranien. Certains savants continuent même à envisager l'école moghole, sa branche principale, comme restée en dehors des traditions du pays et devant, en conséquence, être exclue de l'histoire de l'art indien (1). Une des causes de cet intérêt restreint pour la peinture moghole réside, à notre avis, dans son caractère mixte et hybride. Éclipsée par le rayonnement de sa sœur aînée, la miniature persane, elle ne se vit reconnaître qu'une place subordonnée et de valeur secondaire. Il aurait suffi, pourtant, de quitter les lunettes iraniennes pour s'en faire une idée toute autre.

Les phénomènes de « métissage » artistique qu'offrent en si grand nombre les œuvres de l'école moghole et celle des autres écoles néo-indiennes, tout en étant susceptibles de détourner d'elles l'investigateur, aveuglé par la fiction du « style pur », présentent pour l'historien de l'art, l'intérêt capital d'un style en voie de formation. L'essentiel est de reconnaître dans ce chaos d'éléments disparates, le centre autour duquel ces derniers finissent par graviter d'une manière régulière, en évitant tout point de départ capable de fausser la perspective. Ainsi, considérées sous l'angle de l'art iranien, les œuvres de l'école moghole produisent l'impression d'une imitation plus ou moins réussie de la miniature persane. Rattachée, par contre, aux traditions indiennes autochtones qui lui permettent de se présenter sous son vrai jour, cette école retrouve son originalité.

C'est à M. E.-B. Havell qu'appartient le mérite d'avoir été l'un des premiers à reconnaître dans son *Indian Sculpture and Painting* (Londres, 1908), les qualités esthétiques des écoles néo-indiennes, y compris l'école moghole. Le travail si consciencieux de M. Vincent Smith, *History of fine arts in India and Ceylon*, paru à Oxford en 1911, complète heureusement celui de M. Havell, en donnant

(1) Cf. A. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, London, 1927.

une première esquisse d'ensemble de leur évolution historique, dans les chapitres IX (sect. IV-V) et XIV de son ouvrage. Le Dr. F.-R. Martin, auquel nous sommes redevables de nombreuses reproductions des œuvres de l'école moghole, leur consacre également un chapitre dans les *Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey* (Londres, 1912). Le *Rajput Painting* de M. Ananda Coomaraswamy, paru à Londres en 1916, apporte une contribution importante à l'étude purement iconographique d'une partie des écoles néo-indiennes, les écoles râjputes, qui avaient jusqu'alors échappé à l'investigation des historiens de l'art indien.

L'étude de M. Laurence Binyon *The Court painters of the Grand Moguls* (Oxford, 1921), écrite en collaboration avec Sir Thomas Arnold, un des meilleurs connaisseurs actuels de l'Inde musulmane, témoigne, malgré son caractère sommaire, d'un sentiment artistique et d'une érudition archéologique et littéraire remarquables. L'*Indian Painting under the Mughals* de M. Percy Brown, paru à Oxford en 1923, constitue, pour la première fois, un essai d'histoire systématique et raisonnée de l'école moghole, resté, jusqu'à présent, unique dans son genre. L'auteur de cet ouvrage abondamment documenté s'efforce de reconstituer le milieu dans lequel se développa l'école moghole. L'étude intrinsèque des peintures, par contre, y est à peine entamée. L'index alphabétique des peintres moghols, dressé à la fin de l'ouvrage, en fait un instrument de travail précieux.

Les travaux du Dr. Hermann Goetz, parus dans le courant des dernières années, ont contribué à enrichir l'étude de la peinture néo-indienne d'une documentation nouvelle. Les *Studien zur Rajputenmalerei* contiennent des considérations intéressantes sur les relations entre les écoles de province et celle de la capitale moghole. Son second ouvrage *Kostüm und Mode an den indischen Fürstenhöfen in der Grossmoghulzeit,* tout en ayant pour objet l'évolution du costume de la période moghole se rattache étroitement à son art, les peintures étant la source principale de renseignements sur les modes de cette époque, vu que les descriptions littéraires ne sont venues qu'après. La connaissance du costume contribue à son tour à préciser la date des peintures. L'ouvrage d'un autre auteur allemand, M. Ernst Diez, *Die Kunst Indiens* (Potsdam, 1925) contenant un chapitre sur la peinture indienne de l'époque moghole, de caractère purement compilatif, est d'importance secondaire.

La liste des ouvrages d'intérêt général que nous venons de dresser peut être complétée par celle des publications consacrées à divers monuments de la peinture néo-indienne. Citons en premier lieu les enluminures du *Razm Nâmah* de Jaïpur, reproduites dans les *Memorials of the Jeypore Exhibition* (1883) de M. T.-H. Hendley dont l'importance documentaire souffre de la mauvaise qualité des reproductions. Les *Indian Drawings* de M. A. Coomaraswamy ne sont encore qu'un recueil fortuit de dessins indiens des XVIIe et XVIIIe siècles, tandis que les *Twelve Mogul Paintings of the School of Humâyûn* et les *Thirty Mogul Paintings*

of the School of Jahângîr, publiés par M. Stanley Clarke en 1921 et 1922 à Londres, offrent déjà une sélection systématisée de peintures de l'école moghole du XVIe et du début du XVIIe siècle.

L'ouvrage consacré aux peintures mogholes du château de Schœnbrunn, dont nous ne possédons encore que le volume des planches accompagné de leurs descriptions, paru en 1923 à Vienne sous la rédaction de M. Strzygowski, s'annonce comme intéressant. Les *Indische Buchmalereien aus dem Jahângîr-Album* de MM. Ernst Kühnel et Hermann Goetz, parues en 1924 à Berlin, présentent un catalogue descriptif soigneusement exécuté et richement illustré de ce recueil curieux. Plusieurs articles sur le milieu historique et sur l'évolution du costume qui y sont joints forment un appendice fort utile. Il a réussi à M. Heinrich Glück à donner dans les *Indischen Miniaturen des Haemzae Romanes*, publiées par ses soins à Vienne en 1925, une édition modèle de cette œuvre magistrale de l'école d'Akbar. Les belles enluminures reproduites presque dans leur totalité sont accompagnées d'une étude approfondie.

Les *Studies in Indian Painting* de M. N.-C. Mehta (Bombay, 1926), réunissent une documentation historique et iconographique intéressante qui en constitue le mérite principal ; l'étude purement stylistique des peintures est, par contre, nettement insuffisante. Consacré surtout à l'examen des sources littéraires dans lesquelles les artistes râjputs puisèrent leur inspiration, l'ouvrage de M. O.-C. Gangoly, *Masterpieces of Rajput Painting* (Calcutta 1927), ne se propose pas pour but d'élucider les problèmes de morphologie artistique suscités par les écoles râjputes et se borne à établir des données strictement iconographiques. Il contient une suite de reproductions en couleurs de peintures râjputes.

Nous aurions pu joindre aux ouvrages déjà cités, la série d'articles sur l'art néo-indien parus dans diverses revues spéciales, anglaises et allemandes. Pour ne pas fatiguer le lecteur par une énumération qui risquerait de devenir fastidieuse, nous le renvoyons à l'appendice de notre ouvrage, contenant la bibliographie détaillée.

La littérature française de notre sujet se réduit à des pages disséminées dans des ouvrages de caractère général consacrés à la miniature et à l'art musulman, tels que les *Calligraphes et miniaturistes de l'Orient musulman* de M. Clément Huart, le *Manuel d'Art musulman* de M. Gaston Migeon, ou dans divers périodiques d'art et d'archéologie. Le désir de contribuer dans la mesure de nos forces à combler cette lacune a été l'une des causes qui déterminèrent le sujet du présent ouvrage.

En entreprenant une étude sur la peinture indienne à l'époque des Grands Moghols, nous avons eu conscience des nombreuses difficultés que présente un domaine aussi peu exploré. Estimant que dans ces conditions une méthode rigoureuse est seule capable de guider l'historien de l'art, nous avons assis notre

travail sur des considérations méthodologiques. Notre essai se divise en trois parties principales. La première, historique, est consacrée à la reconstitution du milieu dans lequel prend naissance et se développe l'art néo-indien. La seconde, analytique, et la troisième, synthétique, comprennent respectivement l'étude des peintures dans leurs détails et dans leur unité.

Nous avons tenu à faire ressortir dans la partie historique les liens qui rattachent l'école moghole, et les autres écoles néo-indiennes, aux vieilles traditions autochtones. Un exposé sommaire de la peinture de l'Inde antique servant d'introduction, ainsi que de brèves incursions dans le même domaine au début des autres chapitres, ont pour but de rappeler la continuité de la tradition artistique indienne. Notre partie analytique commence par l'examen détaillé des formes picturales. Nous considérons séparément, afin de mieux dégager les divers éléments qui composent une peinture, les formes de la nature et celles de l'homme sans oublier toutefois que l'art unit l'homme à la nature de manière à former un tout inséparable. De l'analyse nous passons en dernier lieu à la synthèse, aux lois de la composition et de la couleur qui contribuent à former l'ensemble d'une peinture. Nous aboutissons ainsi à une étude purement stylistique de la peinture néo-indienne, en renonçant à sa partie iconographique qui, vu son étendue, exigerait d'être traitée séparément.

L'iconographie n'étant pour le problème abordé que d'importance secondaire, de brèves indications sur le sujet, au cours de l'exposé, nous ont paru suffisantes. Nous sommes convaincus que pour juger du caractère et des qualités d'une peinture, il faut se rendre compte d'abord des lois et des procédés auxquels elle est soumise comme combinaison dans l'espace, c'est-à-dire, la considérer au point de vue de la forme, du mouvement, des proportions, de la couleur et du rapport des parties. Un sujet ne prend vie qu'en devenant une forme. Cette forme varie, non d'après des convenances iconographiques considérées en soi, mais d'après les exigences du goût, les instincts d'une race et les habitudes d'une époque. En d'autres termes, l'art lui-même transforme le sujet. Définir et classer les formes, fixer leurs variations, découvrir leur rythme dans la peinture néo-indienne, tel est le but du présent ouvrage.

Nous avons suivi la transcription internationale déjà en usage pour les noms sanscrits. Pour les noms d'origine persane nous avons adopté une translitération dans laquelle les consonnes correspondent plus ou moins à celles de l'anglais, et les voyelles plus ou moins à celles de l'italien. En donnant la préférence au terme *moghol* sur celui de *mongol*, nous n'avons fait que suivre l'orthographe, reçue, de plus en plus, par la science moderne : la différence entre ces deux termes sert en effet à mieux délimiter la civilisation des descendants de Bâbur de celle de ses ancêtres. La dénomination de peinture néo-indienne nous a paru justifiée, comme pouvant être appliquée à la totalité de l'œuvre des écoles indiennes du

XVIe au XIXe siècles, l'école moghole comprise. Elle souligne mieux que tout autre l'unité de l'art indien de cette période.

Nous ne pouvons terminer sans adresser nos remerciements à M. Henri Focillon, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, qui a bien voulu diriger nos études sur la peinture indienne depuis leurs débuts, en mettant à notre disposition avec une délicate complaisance sa vaste érudition en matière d'art et d'archéologie. Nous sommes particulièrement redevables à ses enseignements de la méthode formelle qui constitue la base de notre travail. Qu'il veuille agréer ici l'expression de notre sincère gratitude. Nous devons aux travaux de M. Alfred Foucher, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, directeur d'études à l'École des Hautes Études, notre autre maître, des renseignements précieux sur l'art de l'Inde antique, pour lesquels nous lui sommes infiniment reconnaissants. Nous tenons à remercier particulièrement le comte Michel de Keller qui fut pour nous un collaborateur dévoué toujours prêt à nous venir en aide avec une bienveillance inlassable.

Nous prions Son Excellence, le Secrétaire d'État pour l'Inde, MM. Sylvain Lévi, professeur au Collège de France, Paul Boyer, administrateur de l'École des Langues orientales vivantes, Gaston Migeon, directeur honoraire des Musées nationaux, Sir Thomas Arnold, professeur au School of Oriental Studies, Londres, Laurence Binyon, conservateur du British Museum, A. K. Coomaraswamy, conservateur du Museum of Fine Arts, Boston, Serge Elisséèv, ancien professeur de l'Université de Saint-Pétersbourg, Victor Goloubew, membre de l'École française d'Extrême-Orient, Vladimir Minorsky, ancien Conseiller de la Légation Impériale de Russie à Téhéran, F. R. Needham, bibliothécaire adjoint au Bodleian Library, C. Stanley Clarke, conservateur de l'Indian Section du Victoria et Albert Museum, C. A. Storey, bibliothécaire de l'India Office Library, Henri Vever et les administrateurs des Musées et des Bibliothèques de Paris, de Londres, d'Oxford et de Boston auxquels nous avons eu à nous adresser au cours de notre travail, d'agréer nos remerciements les plus sincères pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu nous témoigner ainsi que pour les conseils précieux qui ont singulièrement allégé notre tâche. L'accueil gracieux qui a été fait à nos nombreuses demandes et la parfaite courtoisie, avec laquelle on nous a accordé les autorisations nécessaires, nous ont permis d'enrichir notre ouvrage de reproductions de peintures inédites.

Ivan STCHOUKINE.

Paris, Janvier 1928.

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES
DE LA PEINTURE INDIENNE

I. ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

LES SOURCES

Si, dans son ensemble, l'histoire de l'art indien apparaît comme quelque chose de complet et d'achevé, et si, dans sa diversité même, elle semble former un tout unique, considérée de près elle révèle des lacunes importantes. Certaines branches de cet art ont disparu en majeure partie. On dirait que le temps impitoyable s'est acharné à arracher des pages et des chapitres d'un récit qui lui paraissait trop beau. Rien ne subsiste de l'architecture primitive en bois, dont l'influence se marque dans les premières constructions en pierre. L'art buddhique, qui jadis couvrait l'Inde du Nord entière de ses monuments commémoratifs, ne survit plus dans sa patrie d'origine que grâce à quelques ruines. La grande renaissance brahmanique, qui fit refleurir l'art indien vers la moitié du premier millénaire de notre ère, ne nous est révélée que par des œuvres mutilées.

C'est la peinture qui a le plus souffert des ravages du temps. On peut affirmer sans exagération qu'il ne reste de la peinture indienne antérieure au XVIe siècle après J.-C. que des fragments. Parmi les diverses causes de cette destruction, telles que guerres, invasions de Barbares, fureurs d'iconoclastes, le rôle prépondérant revient au climat. Aux chaleurs torrides, amenant avec elles la sécheresse qui consume tout, succèdent des pluies tropicales, véritables déluges, et la moiteur de serre qui en résulte. La technique délicate de la peinture indienne ne sut résister à des fluctuations de température aussi considérables et succomba sous l'épreuve. Pourtant les quelques épaves qui ont survécu, les indications littéraires que nous possédons, ainsi que les éléments anciens qu'on trouve en grand nombre dans les œuvres des époques postérieures, toutes ces données prises ensemble nous permettent de retrouver le fil de la tradition, et de reconstituer dans son unité l'histoire de la peinture indienne.

Les débuts en sont déformés par la légende. Déjà à l'époque du Buddha, c'est-à-dire plus de cinq siècles avant l'ère chrétienne, des artistes doués « de capacités miraculeuses » peignaient, — comme il est relaté dans le

Vinayavastu et dans d'autres ouvrages religieux (1) —, des tableaux, dont les personnages paraissaient vivants. Cette tradition dura encore un siècle après le nirvâṇa du Bienheureux, puis s'éteignit graduellement. La pratique des arts fut reprise par les devas, artistes célestes ayant adopté l'apparence humaine, remplacés plus tard par les yakṣas et les nâgas, sorte de divinités mineures, esprits de la nature et des eaux, qui travaillèrent, dit la légende, sous le règne d'Aśoka (274-237 avant J.-C.) et à l'époque de Nâgârjuna (70 après J.-C.) (2).

Il est probable que ces légendes reposent sur des faits véridiques, et que sous les noms des devas, des yakṣas et des nâgas on doit reconnaître des artistes étrangers, persans, grecs, dravidiens. L'art indien en effet, reflète aux alentours de l'ère chrétienne de multiples influences iraniennes (3), hellénistiques (4) et dravidiennes (5). Selon le témoignage de Târânâtha (6), l'art des yakṣas et des nâgas tomba rapidement dans l'oubli et fut remplacé par de nombreuses écoles locales. Or, l'histoire des découvertes archéologiques nous montre un fait analogue : la disparition de l'école gréco-buddhique devant la renaissance des traditions artistiques autochtones. Malgré la difficulté de rattacher ces récits fabuleux à l'histoire, nous pouvons en déduire certains faits qui paraissent répondre à la réalité : c'est l'existence de quatre périodes artistiques qui se sont succédé à partir de l'époque du Buddha jusqu'au temps de Nâgârjuna.

Si nous nous reportons à des temps moins reculés, nous trouvons des indications plus précises sur la peinture. Les sources littéraires mentionnent les *citraśâlas,* salles de palais aux murs entièrement recouverts de peintures. Ainsi dans le *Mahâ Ummaga Jâtaka* on trouve des descriptions de peintures murales représentant des sujets divers tels que le mont Sumeru, l'Océan, les quatre Continents, le Ciel des Grands Rois etc... (7). Le *Sutta vibhaṅga* fait mention d'une maison décorée de peintures, *Cittâgâra,* que possédait le roi Pasenâdi de Kośala (8). Des allusions à la peinture se trouvent également dans le *Thera-Therî Gâthâ* et le *Mahâvamśa* (9). L'histoire du Divin Pasteur, Kṛṣṇa, inspirait parfois des tableaux (10). Râvana, le géant polycéphale du *Râmâyana,* avait son char de guerre orné de peintures (11). Râma, après avoir reconquis sa belle

(1) Cf. Târânâtha. *Histoire du Buddhisme dans l'Inde,* chap. XLIV, trad. Vassilieff, Saint-Pétersbourg, 1869 ; également la trad. Schiefner, Saint-Pétersbourg, 1869.
(2) Cf. Târânâtha, *op. cit.*, chap. XLIV.
(3) Les colonnes d'Aśoka et les portes de Sâñcî nous montrent de nombreux motifs iraniens : chapiteaux en forme de lotus renversé (dits persépolitains), lions adossés, taureaux ailés, griffons, etc.
(4) Toute l'école du Gandhâra est un exemple frappant de la fusion d'éléments indiens et hellénistiques. Cf. A. Foucher, *L'Art gréco-buddhique du Gandhâra* et *L'Iconographie bouddhique de l'Inde.*
(5) Le motif du serpent, par exemple, est vraisemblablement d'origine dravidienne.
(6) Cf. Târânâtha, *op. cit.*, chap. XLIV.
(7) Cf. *Jâtaka,* vol. VI, p. 159, 223, éd. Cowell, Cambridge, 1907.
(8) Cf. *Sutta-vibhaṅga,* II, 298, apud T. W. Rhys Davids et H. Oldenberg, *Vinaya texts,* Sacred books, etc., vol. XX, p. 172, rem. 3.
(9) Cf. A. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian art,* p. 40.
(10) Cf. Pathañjali, *Mahâbhâsya* ; A. B. Keith, *Sanscrit Drama,* p. 32, 34.
(11) Cf. *Râmâyana, Sundarakâṇḍa,* liv. V, chap. VI.

épouse Sîtâ, se divertissait en admirant dans un pavillon de son jardin de nombreuses toiles représentant ses exploits (1).

La peinture était le délassement favori des princes. Le drame de Kâlidâsa, *Śakuntalâ*, nous apprend que les rois étaient non seulement des mécènes, mais aussi des artistes. Ainsi l'amant malheureux de Śakuntalâ, le roi Duṣyanta, essaie de calmer sa douleur en peignant le portrait de sa bien-aimée absente (2). Tel prince affirme qu'il ne saurait peindre de tableau sans y faire figurer celle qu'il désire (3) ; tel autre refuse de le faire sous prétexte qu'un amour malheureux l'a aveuglé en remplissant ses yeux de larmes (4).

Ces portraits pouvaient être ressemblants et parfois séduire : celui de la belle suivante Mâlavikâ, tombant sous les yeux du roi Agnimitra, faillit devenir la cause d'un drame conjugal (5). Une jeune fille qui pénétra clandestinement la nuit dans la chambre de son souverain, fut reconnue le lendemain par ce dernier grâce à son image qui figurait dans la salle des peintures (6). Jîmûtavâhana, artiste de sang royal, dessina avec tant d'habileté le portrait de la belle Malayâvatî, que la suivante de cette dernière ne put s'empêcher de remarquer : « Princesse, pourquoi dis-tu que tu crois que c'est ton portrait ? La ressemblance est telle qu'on ne sait pas si c'est en effet ton portrait, ou si ce n'est pas plutôt ton image que la pierre reflète à la façon d'un miroir (7) ».

Les femmes, elles aussi, se servaient de la peinture comme intermédiaire dans leurs amours. La charmante Sâgarikâ ne dut-elle pas son bonheur à la connaissance de cet art ? Suivante de la reine, elle eut l'occasion d'apercevoir le roi et d'en faire le portrait. Par jeu l'image de Sâgarikâ y fut jointe par une de ses compagnes aussi bien douée dans l'art de la peinture. Le tableau finit par tomber sous les yeux du roi qui s'éprit de la belle personne représentée à ses côtés (8). Les portraits que Mâlatî et Mâdhava peignirent l'un de l'autre suscitèrent entre ce jeune couple un ardent amour (9). De même Vasantasenâ peint le portrait de Cârudatta, portrait qu'elle admire ensuite (10). Le *Petit Chariot de terre cuite* fait également des allusions générales à la peinture, évoquant tantôt la figure de l'artiste au milieu de ses pots de cou-

(1) Cf. Bhavabhûti, *Uttararâmacarita*, 1er acte, trad. Nève, Paris, 1880. Le premier acte de cette pièce a pour titre *Citra-darśana : Exhibition de peintures*.

(2) Cf. Kâlidâsa, *Śakuntalâ*, VIe acte, trad. Bergaigne et Lehugeur, Paris, 1887.

(3) Cf. Râjaśekhara, *Karpûramañjarî*, trans. by Konow and Lanman, H. O. S., vol. IV, p. 244.

(4) Cf. Kâlidâsa, *Vikramorvaśî*, trans. and ed. by K. B. Paranjpe, 1898, p. 36-37. Voir également V. Saunders, *Portrait painting as a dramatic device in Sanskrit plays*, Journ. Amer. Or. S-ty, vol. XXXIX, décembre 1919.

(5) Cf. Kâlidâsa, *Agnimitra et Mâlavikâ*, trad. V. Henry, Paris, 1889.

(6) Cf. Râjaśekhara, *Viddha-śâlabhañjikâ*, trans. by Gray, Journ. Amer. Or. S-ty, vol. XXVII, p. 22-24.

(7) Cf. Harṣavardhana, *Nâgananda*, trad. A. Bergaigne, Paris, 1879, p. 44.

(8) Cf. Harṣavardhana, *Ratnâvalî*.

(9) Cf. Bhavabhûti, *Mâlatîmâdhava*, trans. by M. M. Wilson, vol. II, 3e éd., p. 17-32.

(10) Cf. Śûdraka, *Mṛcchakaṭikâ*, début des IIe et IVe actes.

leurs, tantôt l'image du ciel nuageux pareil à « un vaste tableau aux multiples détails (1) ».

De nombreuses indications sur la perfection et le rôle important de la peinture se trouvent dans les *Aventures des dix princes* de Daṇḍin, sorte de *Décaméron* indien, composé d'un cycle de récits et offrant des images vivantes de la civilisation urbaine raffinée dans l'Inde antique. Ces contes nous apprennent que la haute société de l'époque possédait en perfection l'art du dessin. Les amoureux peignaient avec une grande facilité l'image de leur bien-aimée. D'ailleurs ils étaient sûrs de trouver dans les appartements de leurs maîtresses des couleurs, des pinceaux et une planche à dessin, car toute personne cultivée devait avoir dans sa maison les matières indispensables à la peinture (2). Quelquefois ces artistes mondains, inspirés par leur amour, négligeaient sciemment les couleurs et les tablettes, et se servant d'une matière improvisée, traçaient sur la première surface disponible, le sujet badin inspiré par leur passion : ainsi le prince Apahâravarman dessina avec sa salive rougie par du bétel sur le mur de la chambre d'Ambâlikâ, fille du roi, dont il était épris, les ébats amoureux d'un couple de canards (3). Le roi Jîmûtavâhana peignit également le portrait de sa bien-aimée, Malayâvatî, avec des matières improvisées : un morceau d'arsenic rouge, et cinq pierres de couleurs différentes (4).

Les sujets d'inspiration érotique étaient fréquents dans cet art essentiellement profane. On cherchait à souligner dans la beauté de la femme le côté sensuel, et nous pouvons citer l'exemple du prince Pramati, qui représenta la dame de ses pensées « faisant semblant de dormir bien que très amoureuse (5) ». Les femmes et les jeunes filles ne le cédaient en rien aux hommes : elles représentaient parfois leur amant étendu sur une large couche blanche, comme le fit la belle princesse Navamâlikâ (6).

L'expression du sentiment ressenti était devenu le problème que se posait tout artiste : l'amateur mondain qui s'efforçait de peindre son propre portrait aussi exactement que possible, pour que sa bien-aimée puisse lire dans ses traits l'amour qu'il ressentait pour elle (7), et le peintre professionnel (8) expert

(1) Cf. Śûdraka, *op. cit.*, début des Ier et V^e actes.
(2) Cf. Vâtsyâyana, *Kâmasûtra*, trad. R. Schmidt, Berlin, 1922, p. 59 (44).
(3) Daṇḍin, *Daśakumâracarita*, trad. Hipp. Fauche, Paris, 1862, Histoire du Prince Apahâravarman. Notons ce motif du couple de canards : il s'est conservé à travers les âges et on le retrouve encore dans les peintures indiennes du XVIIIe siècle.
(4) Cf. Nâgananda, trad. Bergaigne.
(5) Cf. *Daśakumâracarita*, Histoire du prince Pramati.
(6) Cf. *Daśakumâracarita*, *loc. cit.* Le motif d'une terrasse avec « une couche très large égalent en blancheur les nuées de l'automne » s'est conservé dans l'art indien jusqu'au XVIIIe siècle.
(7) Cf. *Daśakumâracarita*, Histoire du prince Upahâravarman.
(8) Ces artistes professionnels étaient souvent des peintres ambulants qui allaient de ville en ville en quête de commandes ou d'emploi auprès d'un prince. « La position sociale du peintre, dans l'Inde antique, écrit M. Goloubew (*Ajanta*, Ars Asiatica, vol. X, p. 23), ne paraît pas avoir été élevée. On reléguait les

en son art, qui faisait revivre sur sa toile avec la perspicacité d'un psychologue le drame caché au fond de l'âme d'autrui. Les sentiments les plus complexes, tels les désirs de l'amour inassouvi, trouvaient ainsi une expression plastique. C'est le récit du prince Mitragupta qui nous en apporte les preuves dans le passage suivant :

Il y avait à Mathurâ un jeune débauché, qui fréquentait les courtisanes. Il lui arriva, un jour, de voir entre les mains d'un peintre ambulant un tableau représentant une jeune femme. Le jeune homme qui s'éprend subitement de cette belle inconnue s'adresse à l'artiste en ces termes : « Seigneur, ici paraissent des choses contradictoires. Ce corps suave est celui d'une femme de condition; sa taille cambrée et la beauté pâle de son visage révèlent son rang ; mais le possesseur de ces charmes n'en a pas encore joui autant qu'il aurait pu : aussi les yeux sont-ils pleins de hauteur. Néanmoins, ce n'est pas la femme d'un époux qui voyage dans les pays étrangers, car je n'y vois pas les cheveux rattachés dans un seul nœud et les autres choses, qui sont les signes de l'absence ou du veuvage. Voici une marque posée au côté droit : c'est donc l'épouse de quelque vieux marchand, qui n'est pas infiniment pourvu d'une mâle vigueur. Elle méritait qu'un homme d'un aussi grand talent, comme je le vois, exécutât son portrait ». Le peintre confirma au jeune homme qu'il avait bien deviné (1).

Ce caractère séduisant et raffiné de l'art de l'Inde antique fut la cause de l'interdiction faite aux moines buddhiques de s'attarder dans des lieux décorés d'images et de représenter des hommes et des femmes sur les murs des monastères, la décoration florale étant seule autorisée (2). Pourtant l'effet de cette défense ne fut que de courte durée, et la religion du Buddha pour se conformer aux exigences de la vie, finit par adopter les images peintes comme moyen de propagande. Ainsi l'art, orienté vers la Bonne Loi devenait une œuvre pieuse : « Ceux qui peignirent sur les murs des images (de Sugatas) », enseigne l'Écriture, « avec tous leurs membres parfaitement représentés, avec leur cent signes de vertu, soit qu'ils les tracent eux-mêmes, soit qu'ils les fassent tracer, tous ceux-là sont devenus possesseurs de l'état de Buddha (3) ».

Toutes ces interdictions, que nous venons de citer, tendent à confirmer l'origine laïque de la peinture indienne, qui fut dans l'antiquité un art profane en vogue parmi la société des riches citadins. Le goût de l'époque était nettement orienté vers la peinture, qu'on reconnaissait être le plus intéressant des arts. La religion ne faisait que confirmer cette tendance en admettant que la

---

peintres avec les musiciens dans la catégorie des cuisiniers, des parfumeurs et autres « pourvoyeurs de plaisirs. » Le *Yajur Véda Blanc*, chap. xxx, mentionne les peintres parmi les artisans et les domestiques (Cf. R. C. Dutt, *History of Civilisation in Ancient India*, London, 1893, Ier vol., p. 156.)

(1) Cf. *Daśakumâracarita*, trad. Hipp. Fauche, p. 226.

(2) Cf. *Vinaya-Piṭaka, Cullavagga*, VI, 3, 2, trad. Oldenberg, *Sacred Books of the East*, Oxford, 1885, vol. XX, p. 172-173, et rem. 3 p. 172.

(3) Cf. *Lotus de la Bonne Loi*, trad. M. E. Burnouf, Paris, 1852, str. 85 p. 33.

présence d'un tableau dans une maison était de bon augure et que l'art pouvait amener au *dharma* et à l'émancipation (1).

Pourtant les peintures à la mode, c'est-à-dire, celles parmi lesquelles on aimait à vivre, étaient loin de s'inspirer de la religion. Ce sont les sujets érotiques qui occupent la première place dans la décoration des demeures (ce qui s'accorde bien avec le caractère sensuel de la peinture indienne, comme nous l'a déjà montré le *Daśakumâracarita*), mais les histoires comiques et les scènes familiales étaient également les bienvenues dans la maison. Par contre, les peintures qui offraient des sujets moins plaisants, les légendes surnaturelles contées par la religion et les exploits héroïques étaient bannies de la vie privée, servant uniquement à la décoration des édifices publics, temples et salles d'audiences de palais, etc. (2). Des dessins, exécutés sur des rouleaux et figurant la rétribution dans l'autre monde des bonnes et des mauvaises actions, formaient encore un genre spécial (*yamâpaṭa*) (3).

Des tendances d'inspiration parfois opposée peuvent être remarquées dans la peinture de cette époque : la curiosité pour la nature avait enfanté le réalisme, tandis que l'intérêt pour l'âme humaine se traduisait dans des thèmes lyriques. Enfin nous trouvons la synthèse de ces deux inspirations dans la représentation des scènes familiales unissant à la fois la réalité et la poésie.

Sous l'influence d'une vieille coutume sans doute, la forme géométrique des tableaux variait selon leur caractère : rectangulaire pour une image idéalisée (type *satya* = pure), carrée pour un sujet romanesque (type *vaiṇika* = du joueur de luth), elle devenait ronde pour les tableaux de genre (type *nâgara* = urbain). Il existait aussi des formes mixtes (*miśra*) (4). Une règle curieuse n'admettait pas qu'on fît soi-même la décoration picturale de sa maison (5). Peut-être exprimait-elle, de la part des peintres professionnels la crainte d'une concurrence, les amateurs étant devenus sans doute trop nombreux. La valeur décorative de l'art était bien comprise et on disait que « l'endroit où un tableau est fixé ne paraît pas vide (6) ».

L'intérêt pour la peinture était général. Les théoriciens et les philosophes, occupés à en rechercher les principes régulateurs, estimaient indispensables la maîtrise des formes et la connaissance des proportions idéales du corps humain. A ces exigences, de caractère nettement académique, venaient s'ajouter d'autres qui en atténuaient l'effet. En reconnaissant dans la nature la source de toute inspiration artistique, elles demandaient à l'œuvre de

(1) Cf. Viṣṇudharmottara, trad. St. Kramrisch, Calcutta 1924, chap. XLIII, p. 56.
(2) *Op. cit.*, chap. XLIII, p. 53-54.
(3) Cf. Viśâkhadatta, *Mudrâ-rakśasa*, Ier acte.
(4) Cf. Viṣṇudharmottara, chap. XLI, p. 43.
(5) *Op. cit.*, chap. XLIII, p. 54.
(6) *Op. cit.*, chap. XLIII, p. 55.

ressembler au modèle, de rendre son expression individuelle et d'en personnifier la grâce. Le point de vue synthétique nécessaire à la réalisation d'un ensemble, ainsi que l'harmonie des couleurs, constituaient en dernier lieu les conditions essentielles au développement d'une œuvre achevée (1).

Après la critique des esthètes venait celle des professionnels, puis des gens du monde. Chacun voulait apprécier et comprendre l'art : les maîtres vantaient la facture du dessin, les connaisseurs louaient le jeu de la lumière et des ombres, les femmes admiraient les bijoux représentés, et le grand public s'extasiait devant la richesse des couleurs. Dans ces conditions il était difficile pour l'artiste peintre de contenter tout le monde (2). La critique des œuvres d'art était devenue une vraie science, qui relevait avec minutie les qualités ainsi que les défaillances de chaque œuvre. On citait parmi les défauts d'une peinture : un dessin indistinct et inégal, ou faible et épais, une mauvaise juxtaposition des couleurs ; l'emploi inexpérimenté du modelé (*varttanâ*) ainsi que l'absence du mouvement et de la vie (*chetanâ*). Les qualités d'un tableau consistaient dans l'exécution minutieuse, la délicatesse et la variété, la juste proportion, la science du raccourci (*vṛddhi* et *kṣaya*, accroissement et décroissement), l'apparence vivante des personnages (3).

Parmi toutes ces qualités, la plus importante peut-être est « la ressemblance avec ce que l'on voit dans la nature (4) », « le but principal de la peinture étant de créer des images exactes (5) », indication précieuse sur le caractère naturaliste, calqué sur la vie, de l'art indien antique.

Un reflet lointain de ce réalisme qui régnait alors dans la peinture se laisse

---

(1) Voir les Six Principes de la Peinture selon le *Commentaire* de Yaśodhara au *Kâmasûtra* de Vâtsyâyana (trad. R. Schmidt, Berlin 1922, p. 45 (33). Voici ces Six Principes ainsi que les diverses traductions qu'on en a données :

Rûpa-bheda........Erscheinungsformen (R. Schmidt, *Kâmasûtram*)
La science des formes (A. Tagore, *Sadanga*, trad. A. Karpelès).
Distinction of types (A. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art.*)
Pramâṇa......... Proportionen (R. S.).
Le sens des rapports (A. T.).
Ideal proportion (A. C.).
Bhâva............ Aehnlichkeit (R. S.).
Influence du sentiment sur la forme (A. T.).
Expression of Mood (A. C.).
Lâvaṇya-yojana = Darstellung der natürlichen Schöncheit (R. S.).
Le sens de la grâce (A. T.).
Embodiment of charm (A. C.).
Sadṛsya.......... Richtigkeit der Tracht (?) (R. S.).
Les comparaisons (A. T.).
Points of view (A. C.).
Varṇika-bhaṅga... Farbentreue (R. S.).
La science des couleurs (A. T.).
Préparation of colours (A. C.).

(2) Cf. *Viṣṇudharmottara*, trad. St. Kramrisch, chap. XLI. p. 46,

(3) *Op. cit.*, chap. XLI-XLII-XLIII, p. 46, 53-54-55.

(4) *Op. cit.*, chap. XLI, p. 46.

(5) *Op. cit.*, chap. XLII, p. 56.

voir dans le *Kathâ sarit sâgara*, recueil de contes compilé par Somadeva au XIe siècle après J.-C., mais dont les sources remontent à l'antiquité. Plusieurs de ces récits font allusion à l'art du portrait, dont le trait essentiel était une recherche minutieuse de la ressemblance (1). Ils mentionnent également la peinture comme un art très en faveur à la cour des princes et contiennent des détails intéressants sur la rétribution élevée de certains artistes, par exemple, du maître Nagarasvamîn, qui jouissait des revenus de cent villages. En échange, son auguste patron, le roi Vikramâditya, exigeait de lui tous les deux ou trois jours l'image d'une jolie femme, et chaque fois de type différent (2). La position sociale du peintre indien s'était donc sensiblement améliorée depuis le temps, où l'on reléguait les artistes parmi les domestiques et les vulgaires pourvoyeurs de plaisirs.

Les canons iconographiques qui vinrent plus tard limiter le développement de l'art naturaliste indien étaient à cette époque encore en voie de formation et très éloignés de leur expression définitive. L'apparition des canons marque dans tout art la fin d'une évolution : c'est la codification des acquisitions antérieures. Ainsi les nombreux traités sur la peinture et sur la sculpture qui apparaissent dans l'Inde à partir du VIIe siècle et même peut-être avant, les *Śilpa Śâstras* et les *Agamas* ne font que déduire leurs règles des modèles déjà existants et expriment le triomphe de la formule d'école sur l'inspiration libre (3). Seul, le plus ancien et en même temps le plus complet de ces traités, le *Viṣṇudharmottara* fait exception, ayant conservé encore des rapports étroits avec l'observation directe de la nature. De nombreuses descriptions des aspects de cette dernière et des scènes de genre en sont la meilleure preuve.

Même dans le domaine qu'on pourrait croire le plus assujetti aux règles, celui de la représentation de l'homme, la notion des proportions canoniques (*pramâṇa*), d'après le *Viṣṇudharmottara*, doit s'harmoniser avec la science des raccourcis (*vṛddhi* et *kṣaya*) et les principes de la danse. Sans une exacte étude de ces derniers, les règles de la peinture ne seraient qu'incomplètement comprises (4). Le sens de ces mots ne laisse pas de doute : c'est le rythme, le mouvement et la vie qui caractérisent l'art de l'Inde antique. Les canons ne pouvaient pas entraver d'une manière sérieuse la création libre, car ils ne venaient que d'être élaborés et variaient selon les traités (5). D'ailleurs les traités eux-

---

(1) Cf. Somadeva, *Kathâ sarit sâgara*, trad. C. H. Tawney, London, 1924-1928, vol. IV, p. 131-132, 205, 208, vol. VI, p. 90, 92, vol. VII, p. 139, 143. Voir également F. A. Schiefner, *Tibetan tales*, London, 1906, p. 360-363.

(2) Cf. Somadeva, *op. cit.*, vol. IX, p. 34, 39.

(3) Cf. *Citralakṣana*, trad. Laufer, Leipzig, 1913 ; Gopinatha Rao, *Tâlâmâna*, Mem. Arch. Survey India n° 3, 1920 ; *Viṣṇudharmottara*, trad. St. Kramrisch, 1924, Calcutta ; *Bṛhat-Saṁhitâ*, trad. Kern, Journ. R. Asiat. S-ty, vol. VII, 1875.

(4) *Viṣṇudharmottara*, chap. II, p. 25.

(5) Cf. le tableau comparatif des proportions dans la trad. du *Viṣṇudharmottara* de St. Kramrisch, p. 19, 24, où l'on remarque comment les mesures varient selon les traités. Cette divergence apparaît surtout

mêmes, en tant qu'ils se rapportaient à l'art séculier (cas du *Viṣṇudharmottara*) n'étaient pas considérés comme des codes de règles absolues : « Dans ce traité, ô Roi, conclut le *Viṣṇudharmottara*, ne sont émises que des suggestions, car s'il fallait tout décrire cela demanderait des centaines d'années (1) ».

L'art profane de l'Inde antique qui puisait son inspiration dans la vie et dans la nature, était trop complexe pour être réduit à une série de formules. Il fallut des siècles pour que cette transformation s'accomplît. Quand elle fut achevée l'art indien avait pris un caractère nouveau, laissant à peine deviner son passé.

La religion en adoptant pour ses propres besoins les formes de l'art laïque les avait codifiées et transformées en formules immuables. D'un art libre s'inspirant de la vie naquit ainsi un art hiératique figé dans des canons. « La science de la représentation plastique, se transforma en connaissance des mensurations caractéristiques des diverses parties du corps chez les êtres multiples, que l'artiste peut avoir eu l'idée de représenter, etc. », et si maintenant, comme l'a fort judicieusement remarqué M. Masson Oursel, « un bas-relief ou une peinture atteste quelque trait pris sur le vif, c'est par accident, que l'artiste a malgré lui, transcrit quelque chose de la nature même (2) ».

Mais ce processus fut graduel et de longue durée. Les « règles » elles-mêmes déduites des différents types déjà existants ne furent pas appliquées rigoureusement et « ne sont pas absolument obligatoires pour le sculpteur, qui est souvent obligé de travailler selon les canons de la beauté et selon son instinct artistique personnel (3) ». Pour les peintres, il est encore moins nécessaire de suivre strictement les proportions canoniques, car même les images peintes avec une certaine liberté peuvent être adorées (4). L'idéal d'une beauté absolue ne réussit jamais d'ailleurs à s'imposer entièrement, comme le prouve le passage suivant : « L'idée de la beauté, dit la *Śukranîti*, est subjective et chacun peut la concevoir à sa manière... » Des statues qui « ne seraient pas faites en conformité avec les *Śâstras* ne plairaient pas aux artistes, mais pourraient être considérées comme belles par certaines personnes (5) ».

Si la littérature de l'Inde antique nous a donné dans ses épopées, ses drames et ses nouvelles, de multiples indications sur la peinture, si elle nous a dotés même de plusieurs traités consacrés à cet art, elle n'a pas voulu nous en conserver l'histoire. La seule œuvre qui, à la rigueur, peut être appelée de ce nom appartient à une époque tardive : c'est le chapitre *Sur l'origine des constructeurs d'idoles* qui termine l'*Histoire du Buddhisme dans l'Inde*, écrite en 1608 après J.-C. par

---

dans la relation entre les cinq types d'hommes qui est inverse dans le *Viṣṇudharmottara* et le *Bṛhat Samhita* (trad. Kern., p. 93, 97, J. R. A. S., vol. VII, 1875.)

(1) Cf. *Viṣṇudharmottara*, chap. XLII, p. 56.
(2) Cf. Masson Oursel, *La Notion de Pramâna*, Revue des Arts asiatiques, 1925, nº 1, p. 6-7.
(3) Cf. Gopinatha Rao, *Tàlamàna*, Memoirs Arch. Surv. India 1920, nº 3, p. 37.
(4) Cf. *Op. cit.*, p. 43.
(5) *Op. cit.*, p. 42.

le Tibétain Târânâtha. Nous en avons déjà cité des passages se rapportant en majeure partie à la période antérieure à l'ère chrétienne. Les indications sur les époques suivantes sont aussi brèves quoique plus précises et dépourvues de caractère fantastique.

Ainsi nous apprenons que sous le règne de Buddhapakṣa (entre le ve et le vi^{e} siècle après J.-C.) un grand maître, Biṁbâsara, produisit en peinture et en sculpture des œuvres remarquables. Ces œuvres exécutées d'après le style antique des devas donnèrent naissance à une école qui prit le nom de Magadha en l'honneur de la province où était né son fondateur. Une autre école qu'on appela occidentale ancienne (1), fut créée par Srîngadhara de Maru (2), artiste très habile dans le maniement du pinceau et du ciseau qui reprit les vieilles traditions des yakṣas. Il travailla sous la protection du roi Śîlâditya II Harṣavardhana (610-650 après J.-C.), dont nous parle le voyageur chinois Hiuan-tsang (3). Deux autres peintres renommés, Dhîmâna et son fils Bitpâlo (4) qui vécurent sous le règne de Dharmapâla, adoptèrent pour leurs tableaux et leurs statues l'ancien style des nâgas. Les peintures de Dhîmâna donnèrent naissance à l'école dite orientale : celles de son fils évoluèrent dans une autre direction et se rattachèrent à l'école de Magadha.

Ces quelques remarques épuisent les témoignages littéraires sur la peinture indienne à l'époque de sa plus grande floraison pendant les huit premiers siècles de notre ère. La comparaison des œuvres plus modernes avec celles des devas, des yakṣas et des nâgas semble confirmer le caractère réel, non légendaire de ces dernières, comparaison qui serait dénuée de tout intérêt pour le lecteur, si elle n'évoquait chez lui des images concrètes. Dans tous les cas il ressort des remarques de Târânâtha, que les différentes écoles citées avaient conservé certains rapports avec les écoles précédentes, ce qui tend à prouver l'existence dans la peinture indienne d'une tradition continue dont les origines remontent à une haute antiquité.

LES MONUMENTS

En passant des témoignages littéraires à l'examen même des peintures, nous avons à citer en premier lieu les fresques, seuls vestiges de la haute époque.

---

(1) M. A. Foucher rattache l'école occidentale ancienne à l'art gréco-buddhique (Cf. l'*Iconographie bouddhique de l'Inde*, p. 184, Paris, 1900); Mr. V. Smith, au contraire, ne partage pas cette opinion (Cf. *History of fine art in India and Ceylon*, p. 305, rem. 1, Oxford 1911.)

(2) Maru ou Mârwâr-Jodhpur dans le Râjputâna.

(3) Le récit du voyage de Hiuan-tsang (629-645) contient des indications sur une image peinte du Buddha, ainsi que sur les Saṁghârâmas, dont les murs, les portes et les fenêtres étaient décorés de peintures (Cf. S. Beal, *Siyuki, Buddhist records of the Western World*, I. 102 et I. 74). Un autre pèlerin chinois, Fa-hien, qui visita l'Inde plus de deux siècles auparavant (399-413) note également les représentations du Buddha, qui étaient selon lui toutes admirablement peintes (Cf. S. Beal, *op. cit.*, I, L. XXXV.)

(4) Originaire du Varendra, Bengale.

La grotte Jogîmârâ dans la montagne de Râmgarh (Orissâ) est décorée de fresques qu'on pourrait situer vers le début de notre ère. Les divers sujets, qu'on suppose être jaïnas (les personnages principaux étant représentés nus), sont le plus souvent exécutés en rouge, parfois en noir, avec des contours noirs sur fond blanc (1). Mais ces fresques sont trop détériorées par le temps et de mauvaises restaurations, pour nous donner une idée juste de l'art de cette époque.

Le premier exemple de peinture indienne ancienne nous est offert par les fresques d'Ajaṇṭâ (2). Elles ont été exécutées à des époques différentes. Les plus anciennes sont celles des caves IX et X, qui remontent aux deux premiers siècles de notre ère. Mais la plus grande partie date de la seconde moitié du VI[e] siècle ou de la première moitié du VII[e]. Ces peintures nous montrent un art très développé, maître des moyens les plus compliqués, qui se rattache à une vieille tradition artistique. Les sujets sont empruntés à la légende buddhique, surtout aux *Jâtakas* ou histoire des vies antérieures du Buddha.

La technique des peintures murales indiennes ressemble plutôt à la peinture à la détrempe ou au tempera, qu'à celle de la vraie fresque européenne ou *fresco-buono* exécutée sur une épaisse couche de chaux humide. Il semble d'ailleurs que les procédés des artistes indiens n'étaient pas toujours les mêmes. Ainsi selon le *Viṣṇudharmottara* le mur, une fois préparé par une couche d'un enduit composé de briques, de coquillages bien pilés et mélangés avec du sable et des produits organiques, était recouvert d'un *vajralepa,* ou couche très mince de couleur blanche composée d'un mélange de stuc avec une colle extraite de la peau du buffle. On laissait sécher la couche, on en remettait une seconde, puis une troisième. On peignait la surface quand elle était entièrement sèche. Comme on le voit, il ne peut être question dans cet exposé de *fresco-buono*, la couche de plâtre étant excessivement mince.

D'autre part l'examen des fresques d'Ajaṇṭâ nous montre qu'elles ont dû être exécutées d'une manière différente du procédé qui vient d'être décrit : les contours et les couches unies de couleur furent vraisemblablement posés sur le *vajralepa* encore humide, mais le modelé et en général tous les détails secondaires vinrent s'ajouter une fois la surface entièrement sèche (3).

(1) Les peintures de Jogîmârâ ont été décrites par le Dr. Bloch, dans Ann. Rep. A. S., Bengal, 1903-4, p. 12-14 et Ann. Rep. A. S. India, 1903-4. St. Kramrisch note (dans Jahr. Asiat. Kunst. 1924, *Wandmal. zu Kelaniya*) la ressemblance entre la palette des peintures siṁhalaises du XIX[e] siècle (Kelaniya) et l'art indien primitif (Jogîmârâ). Cf. également V. Smith, *History of fine arts in India and Ceylon*, p. 273, 274, et Sir John Marshall, *Monuments of ancient India*, Cambridge History of India, vol. I, p. 642, Cambridge, 1922.

(2) Pour les ouvrages concernant les fresques d'Ajaṇṭâ consulter notre Bibliographie.

(3) Les divers auteurs qui ont traité de la technique de la fresque indienne en donnent des descriptions parfois différentes. Mr. E.-B. Havell, par exemple, considère que « Les peintures d'Ajantâ sont de vraies fresques exécutées avec un procédé semblable à celui qui est connu en Italie sous le nom de *fresco-buono*, mais elles semblent avoir été retouchées au *tempera* » (*Indian Sculpture and painting*, p. 171-172). Selon V. Goloubew : « La surface à peindre était d'abord recouverte d'un mélange de terre argileuse, de sable

Des fresques semblables à celles d'Ajaṇṭâ, mais couvrant des surfaces de moindre étendue se sont conservées à Sîgiriya (1) dans l'île de Ceylan et à Bagh (2) dans le Mâlwâ. Les premières remontent à la fin du v[e] siècle après J.-C., et les secondes au VII[e] siècle après J.-C. Il existe encore des peintures murales à Sittannavâsal près Pudukoṭṭai (début du VII[e] siècle après J.-C.) (3) et à Elûrâ (seconde moitié du VIII[e] siècle après J.-C.) (4). Comme on le voit, les monuments de la peinture indienne antique qui sont parvenus jusqu'à nous ne sont pas nombreux. Il faut ajouter que leur état de conservation est le plus souvent fort mauvais. Dans ces conditions, notre connaissance de la peinture indienne antique reste fragmentaire.

Pour combler ces lacunes, on a essayé de recourir à l'étude parallèle de la sculpture. M. Vredenburg, par exemple, en soulignant le « parallélisme » entre l'évolution de la peinture et de la sculpture dans l'Inde, remarque que beaucoup de bas-reliefs de Bârhat et de Sâñcî évoquent le souvenir de peintures d'Ajaṇṭâ (5). M. V. Goloubew nous dit également que, si l'on veut se faire une idée de ce qu'étaient les grandes compositions disparues de la peinture buddhique, on n'a qu'à consulter les bas-reliefs de cette époque (6). La sculpture du Gandhâra nous laisse deviner l'existence et le caractère de l'école de peinture gandhârienne, école dont les œuvres ne se sont pas conservées dans l'Inde, mais qui a dû sûrement exister (7), son influence était reconnaissable dans les arts de l'Afghanistan et du Turkestan. Certains de ces bas-reliefs étaient coloriés, comme par exemple ceux d'Amarâvatî (8). D'ailleurs beaucoup de peintres étaient en même temps des sculpteurs (9).

Nous pouvons ajouter que si les bas-reliefs de Bârhat, de Sâñcî et d'Amarâvatî permettent d'évoquer les fresques antiques, ceux de Java et du Cambodge peuvent donner une idée de ce que fut la peinture dans ces pays, qui reçurent

---

grossier, etc.. Sur ce premier enduit, on étalait une couche de plâtre fin, mince comme une coquille d'œuf.. Il fallait veiller à ce que la surface entière restât humide tant que travaillait le peintre. » (*Ajanta*, p. 11, Arts Asiatica, vol. X). Le Lt-Col. C.-E. Luard exprime un point de vue semblable à celui de M. V. Goloubew (Cf. *Les Grottes de Bagh et leurs fresques*, Revue des Arts asiatiques, mars 1926.)

(1) Voir à la fin du présent ouvrage la *Bibliographie*.

(2) Ibidem.

(3) Ibidem.

(4) Les plus anciennes peintures d'Elûrâ datent du règne de Kṛṣṇa II (757-783 après J.-C.) qui construisit le Kailâsa. Elles ont été recouvertes par d'autres peintures (des x[e] et XI[e] siècles), mais apparaissent par places. Cf. A. Coomaraswamy, *Frescoes at Elûrâ*, Ostasiat, Zeit 1926, n° 1.

(5) Cf. Vredenburg, *Continuity of pictorial tradition in the art of India*, Rûpam 1920, n° 1.

(6) Cf. V. Goloubew, *Peintures bouddhiques aux Indes*, Conf. Mus. Guimet, 1913.

(7) Selon M. A. Foucher la peinture était cultivée dans les monastères du Gandhâra (Cf. *L'Art gréco-bouddhique du Gandhara*, vol. I, p. 198 et vol. II, p. 402-403.)

(8) Cf. J. Fergusson, *Tree and serpent worship*, 2-nd ed. London, 1873, p. 214.

(9) Rappelons-nous à ce sujet, des témoignages de Târânâtha auxquels on pourrait joindre ces paroles curieuses d'Apollonius de Thyane : « Quant à ces bas-reliefs (dans un temple à Taxila) nous ne les classerons exclusivement ni parmi les sculptures, car on les dirait peints, ni parmi les peintures, car ils sont en métal ; mais nous dirons que leur auteur était à la fois un peintre et un sculpteur. » (Cf. Philostrate, *Apollonius de Thyane, sa vie, ses voyages, ses prodiges*, trad. A. Chassang, Paris, 1862, L. II, chap. XXII, p. 75).

leur civilisation de l'Inde. Les frises du stûpa de Borobuḍur (IXe siècle après J.-C.) se décomposent en une série de scènes qu'on serait tenté d'appeler tableaux de genre, tant elles témoignent de qualités picturales, tandis que la suite des sujets empruntés à la mythologie et aux grandes épopées indiennes qui ornent les galeries d'Angkor Vat (XIIe siècle après J.-C.) nous fait songer à des fresques de dimensions grandioses.

Au cours du moyen âge la sculpture indienne marque une tendance à se figer dans des formules, à remplacer la riche souplesse de ses formes par la raideur, par une prédominance des droites sur les courbes, par une symétrie des volumes. Cette tendance archaïsante se poursuit à travers les Xe et XIe siècles après J. -C. pour aboutir aux XIIe et XIIIe aux sculptures des temples de Bhuvaneśvara, de Koṇâraka et du Mont Âbû. Nous remarquons le même phénomène de retour aux formes archaïques dans la peinture de l'époque.

Il va sans dire que ce point de vue ne peut être accepté sans circonspection. La différence de matière dans chaque art donne naissance non seulement à une technique spéciale, mais crée aussi des formes qui leur sont propres et qui ne se répètent guère dans d'autres domaines. Ces réserves faites, on peut reconnaître que l'idée d'un certain parallélisme entre la peinture et la sculpture n'est pas dépourvue de fondement. Chaque époque possède sa manière particulière de voir le monde et de concevoir le beau. Le caractère des lignes, leur courbure, les proportions du corps humain, les types de composition peuvent être répétés au même siècle par le pinceau de l'artiste et le ciseau du statuaire. Les théoriciens de l'art de l'Inde antique se rendirent d'ailleurs compte des liens qui unissent la peinture et la sculpture (1).

On peut compléter l'histoire de la peinture indienne par l'étude de l'art des pays limitrophes apparenté à celui de l'Inde. Ainsi les nombreuses fresques et peintures qui ont été retrouvées dans le Turkestan chinois par les missions A. Stein, Grünwedel, von Lecoq, P. Pelliot, Oldenburg, etc., et dans l'Afghanistan par la mission Hackin et Godard, et qui datent du IIIe au XIe siècles de notre ère attestent une influence de l'école gréco-buddhique, jointe toutefois à des éléments locaux, iraniens et chinois. Ces peintures nous présentent un art provincial inférieur au prototype indien. On sent que ce dernier est parvenu dans ces lointaines contrées déjà paralysé par des formules devenues avec le temps de plus en plus mécaniques. Ces peintures constituent néanmoins une preuve importante de l'expansion de l'art indien ainsi que de l'influence considérable qu'il a exercé à l'étranger. Par l'intermédiaire du Turkestan et des voies maritimes, ces influences se feront sentir dans l'art chinois et japonais (2).

(1) Cf. *Viṣṇudharmottara*, trad. St. Kramrisch, chap. XLIII, p. 56.
(2) Par exemple dans les fresques de Touen-houang et de Hôryû-ji.

L'exemple de la Birmanie apporte une preuve de plus en faveur des relations étroites qui unissaient les arts des pays limitrophes à celui de l'Inde, la métropole artistique. Des fresques aux sujets buddhiques et tantriques qui se sont conservées près de Pagân (1) et datent du début du XIIe siècle nous montrent un style apparenté à celui des peintures indiennes contemporaines, des miniatures bengalies et des miniatures jaïnes.

Dans l'Inde ainsi que dans ses dépendances immédiates, le Népal et Ceylan, l'histoire de la peinture au XIe et au XIIe siècles peut être retracée dans les enluminures de manuscrits et dans des fragments de fresques. Les miniatures sont exécutées sur des feuilles de palmier longues et étroites, remplaçant le papier dans l'Inde ancienne. Selon l'opinion émise par M. Foucher « aucune particularité essentielle ne sépare les miniatures népalaises des miniatures bengalies de la même époque : les unes et les autres sont bien des œuvres directement inspirées du génie indien (2) ». Des divinités buddhiques isolées ou formant des groupes en sont les sujets. Par leur structure anatomique, leurs poses et leurs mouvements, elles rappellent les personnages d'Ajaṇṭâ, mais par rapport à leurs prototypes les lignes sont beaucoup plus grossières, les formes moins senties, les couleurs plus crues et le rythme des ensembles chaotique. « Enfin toutes ces peintures », comme le remarque judicieusement M. Foucher, « répètent les mêmes types dans un nombre limité de gestes et d'attitudes (3) ». Parfois on arrive à reconnaître le motif d'une fresque ancienne, mais sous une forme dégénérée. Bien plus que l'art d'Ajaṇṭâ, ces peintures népalaises et bengalies aux figures contorsionnées nous rappellent les sculptures des temples de Bhuvaneśvara, de Koṇâraka, du Mont Âbû, de Tanjore, etc.

Le Demaḷa Mahâ-Seya Vihâre, un des plus beaux temples de Poḷonnâruva (Ceylan), dont la construction remonte au règne de Vijaya Bâhu Ier (1065-1120 après J.-C.), avait eu jadis ses vastes murs, tombant maintenant en ruines, décorés de peintures aux sujets inspirés par les *Jâtakas*. Il ne reste plus grand'-chose de cette manifestation de l'art buddhique (4). D'autres fragments de peintures sont à signaler sur le plafond d'un temple de Viṣṇu (Chhoti Kachari) à Madanpur (district de Lalitpur, Inde). Ces peintures ont été exécutées probablement vers le milieu du XIIe siècle, sous le règne de Madana Varma (1130-

---

(1) Cf. M. Chas Duroiselle, *Pictorial representation of Jâtakas in Burma* ; *Art of Burma and Tântric Buddism*, Arch. Sur. of India, Ann. Rep., 1912-13, 1915-16.

(2) Cf. Foucher, *Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde, etc.*, p. 38.

(3) Op. cit. p. 35.

(4) Cf. H. C. P. Bell, Arch. Surv. Ceylon, Ann. Rep. 1909, Colombo 1914. On peut signaler encore plusieurs vestiges de fresques dans l'île de Ceylan : à Poḷonnâruva dans le Gal Vihâre et le Kalugal Vihâre (Cf. Archeol. Sur. of Ceylon. Ann. Rep. 1907, p. 34) ; à Puligoda, Dimbula-gala (Ceylon Antiquary et Litt. Register, vol. III, 1-2, Colombo, 1917) ; à Tamankaduwa (Cf. Bell. Ann. Rep. Arch. S., Ceylon, 1905 Sess. Paper XX, 1909 et V. Smith, *History of fine arts, etc.*, p. 302) ; à Hinda-gala près Kandy (Cf. Joseph, Ceylon Admin. Reports, Colombo, 1918.)

1165) (1). Deux images de musiciens célestes (gandharvas) se sont relativement bien conservées et nous permettent de juger de l'évolution subie par la peinture depuis Ajaṇṭâ.

La différence des dimensions mise à part, ces images se rattachent étroitement au point de vue du style, à la série de miniatures contemporaines qui forment l'école jaïne Le plus ancien document de cet art, actuellement conservé à la bibliothèque de Pâṭan, aux Indes, est un manuscrit de 1237 après J.-C. Plusieurs manuscrits analogues, mais d'époque plus récente (du XIVe et du XVe siècles), nous sont également connus (2). La vie des Jinas et, de préférence, celle de Mahâvîra en sont le sujet, complété généralement par la légende de la conversion du prince Kâlakâ. Les manuscrits jaïnas ainsi que les miniatures qui les enluminent sont exécutés (du moins les plus anciens) sur de longues et étroites feuilles de palmier, ou plus tard, sur des feuilles de papier de forme semblable.

A ces miniatures inspirées par le jaïnisme et représentant de ce fait une branche de l'art religieux, s'en rattachent d'autres, d'inspiration profane (3). Elles ornent les feuilles d'un manuscrit provenant du Gujarât et datant de 1451 de notre ère. C'est un poème, *Vasanta Vilâsa,* qui a pour sujet le printemps et l'amour conjugal (4). Dans toutes ces enluminures, la peinture indienne nous apparaît sous un nouvel aspect où les traditions d'Ajaṇṭâ semblent avoir disparu et où la formule est poussée à l'extrême (5).

L'activité artistique dans l'Inde du XVe siècle ne se bornait pas aux miniatures, mais avait aussi pour objet la peinture murale, comme l'attestent des témoignages littéraires étrangers. ᶜAbd ur-Razzâq, chef d'une mission envoyée en 845 de l'Hégire (1442 après J.-C.) par Shâhrukh, en citant les nombreuses peintures décorant le temple de Belûr, dit qu'il faudrait plus d'un mois pour en faire

---

(1) P. C. Mukerji, *Report of the Antiquities of Lalitpur District,* Roorkee 1899, p. 27, pl. XLVIII.

(2) Cf. A. Coomarasamy, *Notes on Jaïna art,* Journal of Indian Art, nº 127, London 1914 ; voir également notre *Bibliographie.*

(3) M. A. Coomaraswamy propose d'unifier sous le nom d'*école gujarâtie* les miniatures d'inspiration religieuse jaïnes avec les miniatures d'inspiration profane provenant du Gujarât (Cf. *Frescoes at Elûrâ,* Ostasiat. Zeit 1926, nº 1). Au contraire M. A. Ghose prétend qu'il est injuste de considérer la miniature jaïne comme une branche de l'art gujarâti, ce dernier ayant emprunté ses formules à la première (*Developpement of Jaina painting,* Artibus Asiæ, nº 3, 1927). Il nous semble difficile dans l'état actuel de nos connaissances de se prononcer sur les rapports exacts de ces deux courants de l'art médiéval indien, courants qui pourraient remonter en définitive à la même source — l'école occidentale ancienne dont parle Târânâtha. Comme c'est la peinture jaïne qui nous a laissé le plus de documents datant du moyen âge, c'est surtout parmi ses œuvres que nous choisirons nos exemples de peinture indienne médiévale, n'oubliant pas toutefois que des courants artistiques semblables ont existé en même temps en dehors de la religion de Mahâvîra.

(4) Ce manuscrit fut exécuté à Aḥmadâbâd pour le Shâh de Gujarât (Cf. N. C. Mehta, *Studies in Indian Painting,* chap. II, Bombay, 1926). Selon A. Ghose (*Developpement of Jaina painting,* p. 201), les illustrations du *Lor et Canda* au Musée de Lahore sont dans le genre de celles du *Vasanta Vilâsa.* Voir également notre *Bibliographie.*

(5) Nous ne partageons pas l'avis exprimé par M. N.-C. Mehta (*Studies in Indian Painting,* chap. II) sur la ressemblance des miniatures du *Vasanta Vilâsa,* avec les fresques d'Ajaṇṭâ. La différence entre l'art médiéval gujarâtî et celui de l'Inde antique réside non seulement dans les dimensions, comme l'affirme M. Mehta, mais également dans le style, qui est bien loin d'être le même dans les deux cas.

des croquis sur de la soie. Il ajoute que ces peintures étaient dans le style des Francs (Européens) et du peuple de Khata (Chine). Il nous est difficile de comprendre en quoi consistait cette ressemblance avec l'art occidental, car nous n'avons aucune raison d'admettre la présence d'éléments européens dans la peinture indienne à cette époque. L'unique conclusion que l'on puisse tirer du récit du voyageur persan est que les fresques qui ornaient le temple de Belûr avaient un caractère très différent de l'art iranien. Quant à leur ressemblance avec l'art de Khata, il n'est pas impossible que l'allusion de ᶜAbd ur-Razzâq se rapporte aux peintures buddhiques de la Chine, mais ce genre d'art avait été lui-même importé de l'Inde (1).

A peu près à la même époque, c'est-à-dire dans la première moitié du xve siècle, un Vénitien, Nicolo Conti, visita l'Inde et y remarqua également des temples ornés de peintures, « Des dieux », écrit ce voyageur, « sont vénérés dans toute l'Inde. On leur érige des temples semblables aux nôtres, recouverts à l'intérieur de différentes images peintes (2) ».

En 1448 après J.-C., après avoir contourné pour la première fois l'Afrique et découvert ainsi la route maritime des Indes, Vasco de Gama jetait l'ancre près de Calicut. Un temple, décoré à l'intérieur de peintures, impressionna profondément l'explorateur ainsi que les marins descendus à terre. Les Portugais crurent se trouver dans une église, tant il y avait d'images sur les murs, et sous l'empire de l'idée que les Indiens non musulmans devaient être des chrétiens convertis jadis par saint Thomas l'Apôtre, ils n'hésitèrent pas à adorer ces images (3).

Lodovico Varthema, un Italien qui visita l'Inde dans les premières années du xvie siècle, fait aussi mention des peintures murales dans un temple de Calicut, mais ne se méprend pas sur leur caractère païen. D'après ce voyageur, il se trouvait dans le temple une statue de diable aux pieds de coq (probablement une statue de Garuḍa ou de Viṣṇu monté sur Garuḍa) et « toutes les peintures autour de la dite chapelle étaient celles de démons (4) ».

Malgré ces indications précises sur l'existence de nombreuses peintures dans l'Inde du xve siècle, rien ne nous est parvenu de cette époque, à l'exception de quelques manuscrits enluminés jaïnas et gujurâtîs profanes du même type que celui du xiiie siècle déjà cité. Il nous est donc impossible, dans l'état actuel de nos connaissances, de nous prononcer définitivement sur ce que fut la peinture indienne à la veille de l'invasion moghole au début du xvie siècle

---

(1) Cf. *Narrative of the voyage of ᶜAbd-er-Razzaq, India in the XV c.*, Hakluyt S-ty, vol. LXVI-LXXII, p. 21-22, London, 1857.

(2) *Travels of Nicolo Conti, India in the XV c.*, p. 27, Hakluyt S-ty.

(3) Cf. Fernao Lopez de Castanheda, *Historia da descobrimento e conquista da India* (livro primeiro, cap. XXI), anno 1552 ; J. Barros, *Descobrimento primeiro de Asia*, anno 1628, Lisboa.

(4) Cf. *Travels of Lodovico Varthema*, transl. by Jones from the italian ed. of 1510, London, 1863, Hakluyt S-ty vol. XXXII, p. 137.

et nous devons nous contenter d'une idée approximative. En tout cas, nous pouvons juger de l'évolution subie par la peinture indienne depuis le VIe jusqu'au XVIe siècles dans ses traits généraux : ce fut (et l'évolution parallèle de la sculpture semble le confirmer) un retour graduel aux formes primitives. Après une antiquité brillante l'Inde sombre dans une sorte de moyen âge.

Ce sont les Râjputs qui deviennent à cette époque les gardiens de la civilisation indienne, au moins dans le nord de l'Inde. Descendants des tribus nomades, des Abhîrs et des Gurjaras, ils s'assimilèrent aux indigènes au point de s'attribuer le rang de « kṣattriyas ». Les invasions musulmanes leur ayant fait perdre pied, ils durent peu à peu céder la place aux conquérants et se retirer dans les régions montagneuses du Râjputâna et du Himâlaya. Aristocratie militaire par excellence, les Râjputs donnèrent un caractère nouveau à la vieille civilisation indienne qu'ils adoptèrent. Les grandes villes perdent dans cette période de guerres perpétuelles leur ancienne importance et sont remplacées par des châteaux forts. Les mécènes, les commerçants et les lettrés cèdent leur place aux chevaliers, aux prophètes et aux bardes. Une mentalité nouvelle se forme. La philosophie est évincée par le mysticisme religieux et, tout comme pendant le moyen âge en Europe, les vertus militaires dominent, de concert avec le culte de la femme. La doctrine mystique du *sahaja* fit de l'adoration de belles jeunes filles l'un des chemins du salut. Chandidâsa, le célèbre poète du XIVe siècle en fut le plus grand prophète. Mais ce moyen âge indien fut, comme toutes les périodes analogues, une époque rude et grossière en même temps que brave et noble. On adora la femme d'un amour mystique, mais on exigea d'elle, avec une cruauté inflexible, une fidélité éternelle, la veuve étant obligée de monter sur le bûcher avec le cadavre de son mari. Impitoyables pour leurs femmes, les Râjputs l'étaient aussi envers eux-mêmes et n'hésitaient pas à se sacrifier jusqu'au dernier, en temps de guerre. Ces intrépides soldats étaient capables des plus grands exploits.

Sous l'influence des nouvelles conditions sociales l'art se transforma également : l'Inde du moyen âge oublia les traditions artistiques de son antiquité. Elle leur substitua un nouvel art, rude et naïf, où la formule remplace l'observation de la nature et où le canon prime l'inspiration. La sensualité raffinée et l'amour profane qui animaient les compositions de jadis ont disparu devant l'exaltation religieuse et l'amour mystique des Râjputs primitifs (1).

La plaine gangétique qui séparait les Râjputs en deux groupes était occupée par des principautés musulmanes. Ces dernières offraient des conditions peu favorables à la floraison de la peinture. Il suffit de se rappeler l'attitude, envers la sculpture religieuse indienne, de Maḥmûd de Ghazna (début

(1) Cf. J. Tod, *Annals and Antiquities of Rajast'han, etc.*, London, 1914, 2 vol.,; H. Goetz, *Studien zur Rajputenmalerei*, Ostasiat. Zeit 1924, nº 2, et *Relation between Indian painting and Indian culture*, Rûpam, 1925, nos 22-23.

du XIe siècle après J.-C.) surnommé « le briseur d'idoles », pour se faire une idée de la quantité de peintures ornant les murs des temples qu'il fit également détruire. La fureur des iconoclastes musulmans n'était pas encore calmée au XIVe siècle, époque à laquelle Fîrûz Shâh Taghlaq se glorifie dans ses *Victoires* (recueil consacré à ses belles actions) d'avoir ordonné de détruire tous les tableaux et tous les portraits qui ornaient les murs et les portes de son palais. Bien plus, il fit effacer les images d'êtres vivants qui se trouvaient sur tous les objets et sur toutes les étoffes de son entourage (1). Deux siècles plus tard cette intransigeance des princes musulmans envers la peinture semble s'être adoucie, comme le prouvent les quelques œuvres de cette époque qui nous sont parvenues (2).

(1) Cf. Elliot and Dowson, *History of India as told by its own historians*, vol. III, p. 382.

(2) Citons par exemple le portrait de ᶜAlâ ad-Dîn Fîrûz, sultan du Bengale (1518-1532 après J.-C.), exécuté dans un style iranien, se rattachant à l'école de Behzâd (Cf. F. Martin, *Miniature Painting and Painters of Persia, India, etc.*, London, 1912, vol. II, pl. CLXXVI). Par contre, nous ne saurions attribuer à la même époque une autre peinture représentant le sultan Moḥammed Taghlaq entouré de femmes comme le fait M. E.-B. Havell (*Indian sculpture and painting*, p. 54), et nous nous rangeons à l'opinion exprimée par M. H. Goetz (*Kostûm und Mode, etc.*, p. 72), que ladite peinture n'est pas antérieure au règne d'Akbar.

II. L'EMPIRE MOGHOL

Période de formation et d'organisation

LES PREMIERS TÎMÛRIDES

La conquête moghole changea entièrement l'aspect politique de l'Inde. De petites principautés et de petits royaumes furent engloutis dans l'immense empire qui s'était formé. Le régime féodal, quoique survivant toujours dans différentes provinces, dut céder la place aux nouvelles institutions. Un gouvernement central se forma auquel tous les sujets de l'empire, depuis le dernier laboureur jusqu'au grand seigneur, durent se soumettre. La structure du nouvel État rappelait celle des grands royaumes occidentaux et mettait les possessions du Grand Moghol au rang des pays les mieux administrés de l'époque.

Sous ce régime de pouvoir centralisé, une cour brillante ne tarde pas à se constituer. La capitale du Pâdshâh connut un faste et une étiquette qui en firent un Versailles oriental. On pouvait rencontrer dans l'entourage du Grand Moghol, un nombre infini de courtisans et de fonctionnaires civils et militaires attachés à sa personne, ainsi que des râjâs indiens, des émirs et des khans turcs et afghans, des ambassadeurs persans et européens venus de toutes les régions de cet immense empire et du monde entier pour faire leur cour ou négocier alliance.

Les nouveaux conquérants surent vite s'adapter à leur nouvelle patrie et se réconcilier avec l'élément indigène. Une fusion complète des deux civilisations, celle des envahisseurs et celle des envahis, fut ainsi obtenue mais avec une prédominance des éléments indigènes. La dynastie tîmûride s'indianisa et contribua largement au développement de la civilisation du pays, au point qu'elle mérite d'être comparée aux grandes dynasties nationales de l'Inde. Dans le domaine de l'art, l'œuvre des souverains moghols fut particulièrement importante. Grâce au patronage éclairé des empereurs la peinture indienne sortit des formules dans lesquelles elle s'était figée et connut une renaissance brillante qui se répandit dans l'Inde tout entière.

La dynastie moghole, originaire du Ferghana, descendait de Mîrân Shâh, troisième fils de Tîmûr. En 1525 après J.-C., le Pañjâb fut envahi par Bâbur,

prince ferghanais, qui après avoir perdu son patrimoine, réussit à se fixer en Afghanistan et à s'emparer de Kâbul et de Kandahâr. Après une victoire décisive remportée sur le sultan de Delhi à Pânipât, il se fit proclamer empereur (en 1526 après J.-C.). La dynastie moghole de l'Inde était fondée. Les quatre années suivantes se passèrent en guerres : les Râjputs et les Afghans du Gange furent vaincus et les bases du nouvel empire posées. Bâbur mourut en 1530 après J.-C. Son règne trop court n'a pu avoir d'influence directe sur l'art indien, mais sa personnalité annonce déjà le type de souverain, amateur d'art, fréquent dans sa dynastie.

Bâbur fut un homme très cultivé, qui s'intéressait aux lettres et aux arts. Il composa des poésies persanes et écrivit des *Mémoires*, qui sont considérés comme une œuvre classique de la littérature turque jagataï. La civilisation iranienne étant celle qui l'attirait le plus, les œuvres de l'école de Herât représentaient pour lui la peinture par excellence. Les grands maîtres tîmûrides Shâh Muẓaffer et Behzâd étaient l'objet de ses louanges (1). Sachant apprécier l'art, Bâbur cite non sans ironie la conduite étrange de Sheïbânî Khân (2), qui, s'estimant capable de corriger un dessin de Behzâd, le retoucha à la plume (3). Quelle différence en effet, entre la « rectification » barbare du chef uzbek et la critique littéraire que se permettait parfois le Turc iranisé, descendant de Tîmûr ! Dans son intérêt pour l'art, Bâbur n'oublie pas de noter dans son journal les peintures importantes qu'il rencontre : ainsi il nous parle des fresques, représentant les guerres de Tîmûr dans l'Hindoustan, qui ornaient le palais de *Bâgh-i-Dilkushâ* à Samarqand, et de celles du *Tarab-khâneh* de Herât représentant également des sujets guerriers. Les premières de ces fresques avaient été exécutées sur l'ordre du grand conquérant, les secondes sur celui de Sulṭân Abû Saᶜîd, le grand père de Bâbur (4).

Le nouveau pays que Bâbur venait de conquérir lui paraissait à certains égards dépourvu d'attrait : « Quoique l'Hindoustan », écrit-il, « soit un pays naturellement plein de charme, ses habitants sont dépourvus de grâce, et on ne trouve dans le commerce avec eux ni agréments, ni liant, ni relations suivies. Sans capacité, sans intelligence, sans sociabilité, ils ne connaissent pas la générosité et les sentiments virils. Dans leurs conceptions, comme dans leurs œuvres, ils manquent de méthode, de tenue, de règles, de principes. Ils ne possèdent ni bons chevaux,

(1) Cf. *Mémoires de Bâber*, trad. Pavet de Courteille, Paris, 1871, vol. I, p. 412.

(2) Sheïbânî Khân, chef des uzbeks, était l'adversaire principal de Bâbur, qui lui enleva Samarqand son patrimoine.

(3) Selon les *Mémoires de Bâber* de Pavet de Courteille (vol. II, p. 10), Sheïbânî Khân corrigea les *dessins* de Sulṭân ᶜAlî Meshhedî et *l'écriture* de Behzâd. Mais d'après les *Memoirs of Bâbur* (fasc. II, p. 329) de A. S. Beveridge, c'est bien *l'écriture* du premier et le *dessin* du second que rectifia le conquérant uzbek. Nous avons adopté cette dernière version, qui répond mieux à ce que nous savons de ces deux maîtres, l'illustre calligraphe (ᶜAlî Meshhedî) et le grand peintre (Behzâd).

(4) Cf. *Mémoires de Bâber*, vol. I, p. 99 et 430.

ni viandes succulentes, ni raisins, ni melons, ni fruits savoureux. Ici point de glace, point d'eau fraîche. Dans les marchés on ne peut se procurer ni mets recherchés ni pain de bonne qualité. Bains, bougies, torches, medreceh, chandeliers, rien de tout cela n'y est connu... » Et il ajoute avec dégoût : « A part les fleuves et les ruisseaux qui coulent dans les ravins et dans les fonds, ils n'ont soit dans leurs jardins, soit dans leurs palais aucune espèce d'eau courante (1). » Après ce réquisitoire sévère, Bâbur énumère les quelques bons côtés du pays, qu'il venait de conquérir. « Le grand avantage », affirme-t-il, « que présente l'Hindoustan c'est, outre le vaste étendue de son territoire, la grande quantité d'or soit en lingots, soit en monnaie qu'on y trouve. Durant la saison des pluies le climat y est des plus agréables... Un autre avantage de l'Hindoustan c'est que les ouvriers de toutes professions et de toutes les industries y sont multiples à l'infini (2). »

Comme on le voit, Bâbur malgré sa culture n'arriva pas à comprendre et à aimer la civilisation et l'art de l'Inde. Tous ses intérêts étaient dirigés vers l'Asie Centrale et il ne voyait dans son nouveau royaume qu'une colonie.

L'Empereur Humâyûn qui succéda à Bâbur passa en exil la majeure partie de son règne. Après dix années remplies de guerres intestines, ce souverain chassé de son royaume par Shêr Khân, seigneur indo-afghan, dut chercher refuge chez le Shâh de Perse (Shâh Ṭahmâsp), qui l'aida dans la suite à se tailler une principauté en Afghanistan. C'est seulement quinze années plus tard, en 1555 après J.-C., que Humâyûn put reprendre Delhi. Son triomphe fut de courte durée, car il mourut l'année suivante.

Comme son père, Humâyûn fut encore influencé par la civilisation persane. A la cour de Shâh Ṭahmâsp où il séjourna pendant un an, les traditions de Behzâd étaient encore vivantes et l'on pouvait y voir travailler Mîrak. La floraison magnifique de l'art persan sous la protection du « roi des rois » dut produire une profonde impression sur le réfugié princier (3). Installé avec l'aide de Shâh Ṭahmâsp, à Kâbul, Humâyûn poussa son intérêt pour la peinture jusqu'à prendre avec son jeune fils Akbar des leçons de dessin chez un artiste originaire de Shîrâz nommé ᶜAbd uṣ-Ṣamad qui reçut de son royal élève le titre « de Pinceau exquis » (Shîrîn Qalam). Ce maître qui devint ensuite un des chefs de l'école moghole était destiné à faire en même temps une brillante carrière administrative (4).

Durant son séjour à la cour de Shâh Ṭahmâsp, Humâyûn connut un jeune

(1) *Op. cit.*, vol. II, p. 229.
(2) *Op. cit.*, vol. II, p. 226-227.
(3) La sœur de Humâyûn, Gulbadan, décrivit dans ses mémoires leur séjour en Perse. Cf. Gulbadan Bêgum, *History of Humâyûn*, trans. by Beveridge, London, 1902.
(4) Cf. *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers vol. I, p. 14, 15 et 40. Le fils de ᶜAbd uṣ-Ṣamad, Sharif Khân, devint grand vazîr sous Jahângîr. Cf. aussi *Âyîn-i-Akbarî*, trad. Blochmann, vol. I, p. 495.

artiste, originaire de Tabrîz, élève de l'école de Behzâd, nommé Mîr Sayyid ᶜAlî. « Dès son introduction à la cour le rayon de la faveur royale brilla sur lui (1) ». Deux ans plus tard, en 1550 après J.-C., à Kâbul, Humâyûn lui commanda un ouvrage devenu depuis célèbre dans l'histoire de l'école moghole. Il s'agissait d'exécuter une copie en douze volumes, grand in-folio, de l'*Amîr Ḥamzah*, histoire des aventures extraordinaires de Ḥamzah, oncle du prophète Moḥammed (2). Chaque volume devait contenir de nombreuses illustrations de 56 cm. sur 72 cm. environ, dimensions inusitées jusqu'alors pour un manuscrit enluminé. Malgré les efforts collectifs de plusieurs peintres, l'ouvrage, à la mort de Humâyûn était à peine entamé. Cette œuvre qui ne fut terminée que 25 ans plus tard et atteignit le chiffre imposant d'environ 1.400 illustrations appartient donc à l'époque d'Akbar. Mîr Sayyid ᶜAlî, le maître qui dirigea d'abord l'exécution de l'*Amîr Ḥamzah*, dut même, fatigué par ce travail énorme, l'interrompre à moitié et faire, avant de reprendre cet ouvrage, un pèlerinage à La Mekke. Il avait pour collaborateurs son frère ainsi que des nombreux artistes étrangers et indigènes, qui savaient tous manier le pinceau à l'égal de Behzâd au dire d'un historien moghol (3). Khvâjah ᶜAbd uṣ-Ṣamad de Shîrâz, l'autre maître de l'école, lui succéda dans la direction de ce travail. L'*Amîr Ḥamzah*, commencé pendant le règne de Humâyûn sous l'influence persane, devait, par le fait que des artistes indiens furent invités également à y contribuer, devenir le berceau d'une nouvelle école : l'école moghole.

LE RÈGNE D'AKBAR

Akbar n'avait que treize ans lorsqu'il monta sur le trône. Son règne de près d'un demi-siècle fut l'un des plus remarquables que connut l'histoire de l'Inde. Des insurrections qui, au début, faillirent priver ce roi enfant de son trône, furent réprimées. De longues guerres suivirent et occupèrent le souverain jusqu'à sa mort. Grâce à ces guerres victorieuses Akbar qui avait hérité d'un royaume de faible étendue et à peine soumis se vit vers la fin de ses jours à la tête d'un très grand empire, comprenant toute l'Inde du Nord et une bonne partie du Dekkhan.

---

(1) Cf. *Ayîn-i-Akbarî*, âyîn 34, trad. Blochmann.

(2) *Op. et loc. cit* ; voir également H. Glück, *Indische Miniaturen des Ḥaemzac-Romanes*, Wien, 1925.

(3) Cf. Shâh Navâz Khân, *Ma' âthîru' l-Umarâ*, trans. by Beveridge, p. 454. A. Coomaraswamy est le premier qui attira l'attention des investigateurs sur ce passage intéressant, car ni H. Blochmann, ni S. Clarke, ni P. Brown, ni H. Glück n'ont donné cette référence avant lui. (Cf. *Relation of Moghul and Rajput Painting*, Rûpam 1927, nº 31).

Mais ce ne sont pas uniquement les conquêtes et les exploits guerriers qui rendirent Akbar célèbre : sa grandeur est surtout due à l'œuvre d'organisation et de pacification qu'il avait accomplie. Pour que l'Inde sortît de l'époque féodale, il fallait non seulement vaincre les sultans et les shâhs musulmans, les râjâs râjputs et les khâns afghans, mais remplacer en premier lieu le régime médiéval par une organisation moderne de l'État. Les conquérants musulmans précédents régnaient par la terreur et le glaive, Akbar sut se concilier les sympathies de ses nouveaux sujets, respectant leurs habitudes tout en leur faisant respecter les lois qu'il leur imposa. Les Râjputs avaient été les ennemis les plus acharnés des envahisseurs moghols. La sage politique d'Akbar qui comprit l'impossibilité de gouverner un pays en opposition avec sa population indigène en fit des sujets dévoués.

Une nouvelle organisation de l'empire fut créée avec des fonctionnaires soumis au pouvoir central, des impôts raisonnables, un budget équilibré, une grande armée régulière. La vie religieuse qui a toujours eu une importance si grande dans l'histoire de l'Inde fut réglée par des lois d'une largeur d'esprit rare pour l'époque. Toute persécution de la religion indienne fut interdite aux musulmans, la taxe sur les infidèles (*jaziya*) qui ne professaient point la religion d'Allâh fut abolie et il fut permis aux Indiens convertis de force à l'Islam sous les règnes précédents, de reprendre leur ancienne religion. Grâce à la tolérance religieuse d'Akbar « il y avait place dans ses possessions qui n'étaient limitées de tous les côtés que par la mer salée, pour les adeptes de religions opposées et pour les croyances bonnes et mauvaises. L'époque des querelles religieuses était close : des sunnites et des shiites se rencontraient dans la même mosquée, des francs et des juifs dans la même église, et chacun observait ses propres rites (1) ».

Les Râjputs furent appelés par Akbar à l'égal des Moghols et des Persans aux emplois les plus hauts dans l'administration et dans l'armée. Les mariages entre Moghols et femmes indigènes furent favorisés, et l'Empereur lui-même prit comme épouses des princesses râjputes (2). Les premiers empereurs moghols avaient considéré l'Inde comme une colonie, Akbar en fit sa patrie. Le résultat de cette politique fut l'unification de l'Inde en un vaste empire égal aux grands empires de l'antiquité. L'œuvre d'Akbar n'est pas celle d'un conquérant étranger mais d'un souverain national et l'histoire de son règne remplit les plus belles pages de l'histoire de l'Inde.

Mais c'est surtout par sa personnalité qu'Akbar se distingue et se place au rang des souverains les plus remarquables de l'Inde. Malgré certains mauvais

(1) Cf. *Tûzuk-i-Jahângîri*, trad. Rogers, vol. I, p. 37.

(2) Akbar eut deux femmes râjputes, la fille du Râjâ Bihârî Mal d'Amber et la fille du Râjâ de Bikanîr.

côtés de son caractère, notamment sa passion du vin, sa tendance à s'emporter et à devenir alors cruel, son orgueil démesuré et son ambition sans bornes, Akbar avait une âme avide de vérité pleine d'attirance pour toutes les manifestations de la pensée humaine (1). Il trouvait autant d'intérêt dans les doctrines mystiques des ṣûfîs persans, que dans le panthéisme philosophique des brahmanes et dans la religion des parsis, adorateurs du feu. Il accordait aussi beaucoup d'attention au jaïnisme avec ses sentiments de pitié universelle et au christianisme avec sa doctrine de rédemption. Au contraire l'Islam orthodoxe, avec son caractère intransigeant lui était nettement antipathique. Quant au buddhisme, il est curieux de noter que cette religion lui resta inconnue. Sous l'influence des sages jaïnas Akbar renonça à la chasse et interdit sur toute l'étendue de son immense empire de tuer les animaux pendant certains jours de la semaine (2). Il protégea toutes les croyances ce qui ne l'empêcha pas de fonder une nouvelle religion. La « divine religion » (*Dîn-i-Ilâhî* ou *Tauḥîd-i-Ilâhî*) d'Akbar était une synthèse d'idées persanes, indiennes et musulmanes, et l'adoration de Dieu y prenait la forme du culte solaire. Chaque matin, l'Empereur récitait ses prières devant l'astre radieux. Il passait souvent des nuits entières dans des discussions philosophiques avec des prêtres de différentes religions.

Quoique appartenant à une famille où la littérature était en honneur, — ainsi que le prouve l'exemple de son grand-père Bâbur, de sa tante Gulbadan et de son fils Jahângîr qui écrivirent leurs mémoires —, Akbar était illettré, ce qui ne l'empêcha pas d'acquérir une connaissance sérieuse de la littérature persane, et même quelques notions des grandes œuvres sanscrites qu'il fit traduire en persan. Il aimait à se faire lire ces œuvres et se composa une riche bibliothèque. On y trouvait au dire de Abu'l-Fażl des livres en prose et des œuvres poétiques en hindî, en persan, en grec, en kaśmirien, en arabe. Des spécialistes les apportaient journellement et les lisaient à Sa Majesté (3).

L'éducation artistique d'Akbar avait été moins négligée : comme nous l'avons vu, il fut dans son enfance l'élève de ᶜAbd uṣ-Ṣamad à Kâbul. Les premiers pas du jeune prince dans l'art de la peinture furent assez inhabiles, et les figures qu'il dessina avaient l'air d'être découpées en morceaux (4). Nous ignorons quels furent ses progrès dans la suite. Mais si le « Pinceau exquis » (Shîrîn Qalam) n'arriva pas à faire un peintre de son auguste élève, il réussit à lui inculquer le goût de la peinture. « Sa Majesté », écrit Abu'l-Fażl, « depuis sa première jeunesse a témoigné d'une grande prédilection pour cet art (la peinture) en l'encourageant de toute manière, car il le considère comme un moyen d'étude et

(1) Voir, par ex., *Ayîn-i-Akbarî*, trad. Blochmann, vol. III, p. 386, où l'on trouve un aveu d'Akbar sur le charme qu'il éprouvait en écoutant des discussions philosophiques.
(2) Cf. V. A Smith, *Akbar*, Oxford, 1917, p. 162, rem. 1 et p. 167.
(3) Cf. *Âyîn-i-Akbarî*, âyîn 34, trad. Blochmann, p. 103-104, 106.
(4) Cf. *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers, vol. I, p. 40.

d'amusement en même temps. Pour cette raison l'art prospère, et beaucoup de peintres ont obtenu une grande réputation (1) ».

Ce goût très vif pour les arts, Akbar le conserva pendant toute sa vie malgré les guerres continuelles qui absorbaient son attention. Il est fort probable même que des artistes accompagnaient l'Empereur dans ses campagnes avec la mission de reproduire les événements mémorables sur leurs toiles ou plutôt sur leurs cartons. Ainsi quand Akbar entreprit une expédition dans le Gujarât pour réprimer une révolte, en 1573, il avait dans sa suite trois personnages qui paraissent être des peintres. C'est du moins ce que semblent indiquer leurs noms. Jagannâth, Târa Chand et Sânwal Dâs (ou Sânwlah), qui sont ceux d'artistes connus de l'époque. Le dernier de ces maîtres nous a même laissé une peinture qui représente la bataille de Sarnâl, l'événement décisif de la campagne (2). L'indication de la chronique impériale, l'*Akbar Nâmah*, que parmi les trésors conquis à Chaurâgaṛh, en 1564, par un des lieutenants moghols, il y avait des peintures (probablement râjputes), fournit encore une preuve de l'importance que l'Empereur attachait à ces œuvres d'art (3).

Peu de souverains accordèrent à l'art autant d'intérêt que fit Akbar, et si son règne ne peut être considéré comme le point culminant de l'évolution artistique de l'école moghole, la cause en réside dans le caractère transitoire de son époque qui se rattache à deux styles différents et forme un genre hybride. Les époques transitoires sont souvent les plus ingrates, et pour bien juger l'œuvre artistique du règne d'Akbar, il est préférable d'évaluer les possibilités d'évolution qu'elle renfermait et qui s'accomplirent sous les règnes suivants, que les acquisitions effectivement réalisées (4).

Abu'l-Fażl, l'ami de l'Empereur, qui nous a laissé une histoire du règne, (*l'Akbar Nâmah*), nous conte dans la troisième partie de cet ouvrage intitulée *Âyîn-i-Akbarî*, l'activité organisatrice du souverain dans le domaine des arts. De nombreux peintres attachés à la cour travaillaient dans un vaste atelier de la nouvelle capitale Fatḥpûr-Sîkrî. L'Empereur qui prenait un intérêt tout spécial à la production de son atelier le visitait chaque semaine pour y admirer les nouvelles œuvres, distribuait des récompenses selon son jugement, les prix des peintures étant soigneusement établis. Cette équité dans la rétribution des talents et la création de conditions favorables au travail, furent selon Abu'l-Fażl, les causes de l'épanouissement de l'art à la cour d'Akbar et de l'apparition de chefs-d'œuvre « dignes d'un Behzâd et qui peuvent être placés à côté des travaux admirables des peintres européens qui atteignirent une renommée univer-

(1) Cf. *Âyîn-i-Akbarî*, âyîn, 34.
(2) Cf. V. A. Smith, *Akbar*, p. 118, rem. 2.
(3) Cf. *Akbar Nâmah*, trad. H. Beveridge, vol. II, p. 332.
(4) M. N.-C. Mehta (*Studies in Indian painting*, p. 77) considère l'école d'Akbar comme « un art d'imitation servile. » Cette appréciation nous paraît injuste et notre exposé tend à prouver le contraire.

selle (1) ». Il ne faut pas en vouloir à Abu'l-Fażl si dans ce cas le courtisan et l'ami de l'Empereur l'emporte sur l'historien. Il est pourtant sincère quand il admire les qualités techniques des artistes impériaux et leur réalisme alors si en faveur. « La finesse des détails », nous conte-t-il, « l'achèvement général, la hardiesse de l'exécution, etc., qu'on remarque maintenant dans les peintures sont incomparables : même les objets inanimés paraissent vivants (2) ».

Mais ce furent le portrait et l'enluminure des manuscrits qui devinrent la spécialité de l'atelier. Selon Abu'l-Fażl « des livres persans de prose et aussi de poésie, furent ornés de gravures et un grand nombre de peintures furent ainsi rassemblées (3) ». La peinture murale ne fut pas oubliée : les palais de la nouvelle capitale Fatḥpûr-Sîkrî, ainsi que ceux de Lahore, s'ornèrent de fresques (4). L'Empereur posa lui-même pour son portrait, exemple que les courtisans durent suivre bon gré, mal gré (5). Quant à l'enluminure des livres ce fut un art importé en majeure partie de Perse et qui se développa d'abord sous l'influence de ce pays. Les deux maîtres de l'école, ᶜAbd uṣ-Ṣamad et Mîr Sayyid ᶜAlî, eurent pour collaborateurs des artistes appartenant à des nationalités différentes : Uzbeks, Qalmâqs, Persans, Arabes et surtout beaucoup d'Indiens. En peu de temps ces derniers en formèrent la majorité, car l'Empereur ayant remarqué leur capacité hors ligne, ne manqua pas, dans sa prédilection pour tout ce qui était indien, de leur prodiguer des encouragements. Abu'l-Fażl rend hommage aux artistes indiens en disant que « leurs tableaux surpassent notre conception des choses » et que « dans le monde entier on trouve peu de gens qui arrivent à les égaler (6) ». Les artistes persans et les artistes indiens qui représentaient deux traditions différentes durent pourtant obéir au caprice du souverain et travailler de concert à la même besogne.

L'admiration et le goût d'Akbar pour l'art de la peinture étaient partagés par certaines personnes de son entourage. Les idées sur l'art de son fidèle ministre Abu'l-Fażl sont précises : « Je dois remarquer », écrit-il, « que l'observation des figures et des objets, et l'exécution de leurs images, souvent considérées comme une occupation oisive sont, pour un esprit bien en règle, une source de sagesse et un antidote contre le poison de l'ignorance (7) ». Mais si les gens de civilisation raffinée, tels qu'Abu'l-Fażl et beaucoup de courtisans persans, ainsi que des hommes de race et de culture indienne, comme les Râjputs, pouvaient

---

(1) Cf. *Âyîn-i-Akbarî*, âyîn 34.
(2) *Op. et loc. cit.*
(3) *Op. et loc. cit.*
(4) Cf. E. W. Smith, *Moghul architecture of Fathpur Sikri*, Arch. Surv. India, Allahabad 1894-98, 1 vol.
(5) Cf. *Ayîn-i-Akbarî*, âyîn 34.
(6) *Ayîn-i-Akbarî*, âyîn 34, trad. Blochmann. E. Blochet traduit cette phrase d'Abu'l-Fażl ainsi : ...les peintres hindous... n'ont pas peint leurs motifs sur la page de l'imagination. » (Cf. *La Peinture radjpoute*, Gazette des Beaux-Arts, 1918.)
(7) *Âyîn-i-Akbarî*, âyîn, 34.

en raison de leur éducation et leur religion, comprendre et admettre les goûts artistiques de l'Empereur, il y avait d'autres Moghols, Turcs, Afghans, « bigots qui suivent la loi à la lettre » (selon l'expression d'Abu'l-Fażl (1), à qui leurs idées fanatiques faisaient voir ces fantaisies d'un fort mauvais œil.

Tout musulman orthodoxe, en effet, doit tenir compte de la prétendue interdiction du Prophète de représenter les êtres vivants. Il est vrai que le Qor'ân condamne seulement l'idolâtrie et non les œuvres d'art (2). Mais la Tradition (Ḥadith) qui prétend également conserver la doctrine du Prophète est très impérative à ce sujet. Selon cette tradition, Moḥammed aurait dit que le jour de la résurrection, ceux qui ont fait des images d'êtres vivants devraient leur donner la vie ou bien, s'ils ne le pouvaient, subir les supplices éternels. Les anges ne visitent pas les maisons ornées d'images humaines, et le Prophète lui-même avait refusé d'entrer dans la chambre de son épouse préférée, ᶜĀ'ishah, après y avoir remarqué un rideau couvert de figures (3). Pour des musulmans fanatiques, tant sunnîs que shiᶜahs (4), représenter un homme c'était dérober le privilège de Dieu, seul dispensateur de vie. La représentation des animaux pouvait à la rigueur être admise, mais, en aucun cas, celle des hommes.

Le portrait surtout réveillait la crainte de l'idolâtrie innée à l'Islam. Une sourde opposition naissait dans l'entourage de l'Empereur. Nous avons déjà dit qu'Akbar posa en personne pour son portrait en invitant ses courtisans à l'imiter. Ces derniers furent également obligés de se commander des copies du manuscrit enluminé du *Razm-Nâmah* (5). Mais outre ces mesures de persuasion, il dut employer toute la force de son argumentation pour vaincre le préjugé relatif aux images humaines. Abu'l-Fażl nous répète les paroles d'Akbar à ce sujet : « Il y a beaucoup de gens qui détestent la peinture : je ne supporte pas ces gens-là. J'ai l'impression que le peintre possède des moyens exceptionnels pour reconnaître Dieu, car un peintre en dessinant un être vivant quelconque et en le contemplant en détail, est obligé de reconnaître qu'il ne peut prêter la vie à son œuvre. Il est obligé ainsi de penser à Dieu, le Créateur de toute vie,

(1) *Op. et loc. cit.*

(2) C'est ce qui ressort avec évidence du texte qoranique qui se rapporte à l'adoration des images (Qor'ân, chap. v, vers. 92) : « Oh croyants! le vin et les jeux de hasard et les images (*anzab*) et les flèches (c'est-à- dire la divination au moyen de flèches) sont une abomination, œuvre du diable, donc détournez-vous d'elle. » Les *anzab* étaient des pierres sacrées auxquelles les arabes païens offraient des sacrifices. Sur ces pierres étaient parfois représentées des divinités. (Cf. Sir Th. Arnold, *An Indian picture of Muhammad*, Burl. Mag. June 1919, et *Painting in Islam*, Oxford, 1928.)

(3) Cf. Sir Th. Arnold, *op. cit.*

(4) Sir Th. Arnold écrit qu'il serait erroné de croire que ce sont seulement les sunnîs qui interdisent les images. Les shîᶜahs font de même. Selon la loi shiite, la représentation en peinture et en sculpture des êtres vivants est considérée parmi les moyens illégaux de gagner son existence. Le croyant ne doit pas porter sur lui pendant la prière des vêtements ou même une bague avec des représentations d'êtres vivants. (Cf. *An Indian picture of Muhammad*, et *Painting in Islam*).

(5) Cf. Badâônî apud Blochmann, *Âyîn-i-Akbarî*, vol. 1, p. 104, rem. 2 et p. 105, rem. 1.

et apprend à mieux le connaître (1) ». Le roi-philosophe n'osa pas appliquer. ces idées avancées à la divinité même : la mosquée qu'il fit construire à Fatḥpûr Sîkrî et où il proclama sa « divine religion » est restée vierge d'images. Le seul usage qu'Akbar sut faire de la peinture dans son nouveau culte fut de distribuer son portrait aux néophytes. ᶜAbd al-Qâdir Badâônî, l'historien musulman orthodoxe, resté hostile à toutes les réformes libérales de l'Empereur, écrit à ce sujet : « Sa Majesté donnait son portrait à ses disciples, qui le considéraient comme symbole de foi et de progrès dans la vertu et le bonheur. Ils l'enveloppaient dans une étoffe brodée de pierres précieuses et le portaient au haut de leur turban (2).

Tout en reconnaissant le rôle philosophique et religieux de la peinture, Akbar n'oublia pas son côté technique : ainsi la manière de préparer certaines couleurs fut perfectionnée (3). Ces soucis d'améliorations aboutissaient quelquefois à des expériences qui nous paraissent maintenant inesthétiques. Ainsi les connaisseurs d'alors, Akbar en tête, croyaient pouvoir obtenir de la collaboration d'un dessinateur avec un coloriste, une œuvre d'un degré supérieur. L'idée de cette collaboration était de donner dans une seule œuvre une espèce de synthèse de plusieurs qualités individuelles. Souvent au « dessinateur » et au « coloriste » on ajoutait aussi un « portraitiste ». Dans des cas beaucoup plus rares, un quatrième et même un cinquième peintre venaient s'occuper spécialement du dessin des personnages et des nuances.

Quel était le résultat de la collaboration de tant d'artistes à une seule peinture ? Le souverain moghol estimait probablement avoir contribué par ces moyens à l'élaboration d'un chef-d'œuvre où toutes les qualités étaient réunies. Pour un critique moderne l'impression pourrait être contraire. Ces deux jugements seraient également inexacts. En effet, la discipline des artistes des ateliers d'Akbar était si parfaite, la tradition artistique qui les reliait était si forte qu'ils réussirent malgré ce système étrange à produire des œuvres d'art. Mais cette collaboration d'artistes fut la cause d'un tel nivellement dans la plupart des peintures exécutées à cette époque, qu'il est assez difficile de distinguer des traits de style individuel.

Il est vrai que des clercs spéciaux ou *munshîs* inscrivaient sur la peinture ce qu'avait fait chaque artiste, mais ces inscriptions n'ont pas grande valeur, car les clercs se trompaient souvent, trop de noms devant être indiqués. On trouve fréquemment sur les peintures des traces d'inscriptions effacées et d'autres inscriptions placées à côté. Nous ignorons l'origine de ce système bizarre : était-ce le caprice du souverain qui attacha plusieurs artistes à la même peinture, ou bien une tradition venue de Perse ?

(1) *Âyîn-i-Akbarî*, âyîn 34.
(2) Cf. Badâônî apud Blochmann, *op. cit.*, p. 203.
(3) *Ayîn-i-Akbarî*, âyîn 34.

A côté de Khvâjah ᶜAbd uṣ-Ṣamad et de Mîr Sayyid ᶜAlî dont nous avons déjà parlé, il faut citer l'élève du premier, Daswanth, un Indien, fils d'un simple porteur de palanquin, passionné pour la peinture au point de dessiner sur n'importe quel mur. Il fut surpris pendant cette occupation par Akbar qui, remarquant son talent, le plaça en apprentissage chez Khvâjah ᶜAbd-uṣ-Ṣamad. Les progrès de Daswanth furent rapides et il devint vite le premier maître de l'époque. « Malheureusement la lumière de ses talents fut obscurcie par l'ombre de la folie », selon l'expression pittoresque d'Abu'l-Fażl, et il se suicida, laissant derrière lui une œuvre importante. Il avait pour rival heureux, Basâwan, que maint connaisseur mettait à la première place, tant il excellait « dans la représentation des arrière-plans, dans le tracé des lignes, dans la distribution des couleurs, dans la peinture des portraits et dans d'autres branches (1) .» Quant au maître de l'école, ᶜAbd uṣ-Ṣamad, ancien professeur de dessin des deux empereurs, comblé d'honneurs, il finit ses jours comme directeur de la Monnaie, ce qui explique, peut-être, la belle qualité des pièces d'or du règne d'Akbar. Le maître devait posséder une vue d'une finesse extraordinaire, car il arriva à inscrire sur le péricarpe d'un pavot le chapitre CXII du Qor'ân contenant la déclaration de l'unité de Dieu (2).

Abû'l-Fażl cite encore treize peintres qui « ont également atteint la gloire » : Kesû (Kesava), Lâl, Mukund, Miskîn, Farrukh le Qalmâq (qui, après la mort de son premier patron, Ḥakim, frère cadet d'Akbar, rentra, en 1585, au service de ce dernier) Mâdhu, Jagan (nâth), Mahîsh, Khemkaran, Târâ, Sânwlah, Haribans, Râm. Nous pouvons compléter cette petite liste en y ajoutant les autres noms qui figurent à côté de ceux déjà cités sur les enluminures des manuscrits de cette époque, ce qui nous donnera jusqu'à 145 noms d'artistes akbariens (3). Beaucoup de ces peintres étaient originaires des provinces de l'Inde du Nord (4). Il y avait entre eux des ressortissants du Kaśmîr, du Gujarât et du Pañjâb, probablement aussi du Râjputâna qui apportèrent tous les anciennes traditions locales et indianisèrent rapidement l'école moghole, malgré leur soumission apparente aux maîtres Persans. A en juger par leurs noms, les artistes de religion hindouiste étaient plus nombreux dans les ateliers impériaux que les musulmans.

La production de l'école d'Akbar nous est surtout connue sous la forme d'une collection importante de manuscrits enluminés, la majorité des fresques, dont l'Empereur avait fait orner ses palais de Lahore et de Fatḥpûr Sîkri, ayant disparu. C'est à cette époque également qu'on commença à collectionner des

---

(1) *Âyîn-i-Akbarî*, âyîn 34 ; *Akbar Nâmah*, III, p. 659.
(2) *Ayîn-i-Akbarî*, trad. Blochmann, vol. I, p. 495.
(3) Cf. Sir T. Arnold, *Painting in Islam*, p. 75.
(4) Cf. H. Goetz, *Zur Biographie der indischen Miniaturmaler*, Jahr. asiat. Kunst, 1925, II.

peintures séparées, exécutées sur des feuilles de papier. On plaçait ces peintures dans des albums, *muraqqa*[c], à la manière de nos estampes.

La plupart des manuscrits illustrés de l'époque d'Akbar ne portent pas de date ; de plus l'illustration de certains d'entre eux a exigé de longues années et leurs peintures sont de style parfois très différent et sont séparées par des dates assez éloignées. Ces deux raisons rendent difficile, en l'état actuel de nos connaissances, d'établir avec rigueur l'ordre chronologique de leur exécution. Nous suggérons toutefois le classement suivant pour les principaux manuscrits :

1° L'*Amîr Ḥamzah*. Commencé sous Humâyûn, l'exécution de ce manuscrit se poursuivit longtemps après la mort de cet Empereur. La plupart de ses illustrations qui nous sont parvenues appartiennent à la première moitié du règne d'Akbar, mais certaines peintures paraissent être de la fin du XVIe siècle. Les feuilles de cette œuvre monumentale sont dispersées dans plusieurs musées d'Europe et d'Amérique et dans des collections privées. C'est le Musée d'Art et d'Industrie de Vienne qui en possède la plus grande partie, 60 feuilles environ ; ensuite vient le Victoria et Albert Museum de Londres avec une vingtaine de feuilles (1).

2° Le *Bâbur Nâmah* (British Museum, Or. 3.714) (2).

3° Le *Dârâh Nâmah* (British Museum, Or. 4.615) (3).

4° Le *Tîmûr Nâmah* (Bibliothèque Orientale de Bankipur, Inde) (4).

Nous placerons ces trois derniers manuscrits dans la seconde moitié du règne d'Akbar sans préciser davantage.

5° Le *Razm Nâmah* (Bibliothèque d'État de Jaïpur) ; terminé en 1588 après J.-C. (5).

6° L'*Anvâr-i-Suhaîlî* (School of Oriental Studies, Londres, pers. 10.102).

7° Le *Shâh-Nâmah* (Staatsbibliothek, Munich, cod. pers. 10).

8° Le *Bâbur Nâmah* (Victoria et Albert Museum, Londres, I. M. 260 et suite, 1913) (6). Ces trois derniers manuscrits ont dû être exécutés dans le dernier quart du XVIe siècle.

9° Le *Leilâ et Majnûn* (India Office Library, Nos 384-1.000). Les miniatures (postérieures au texte) sont environ de la même époque.

10° Le *Behâristân-i-Jâmî* (Oxford, Bodleian Library, Elliot 254) (7).

---

(1) Cf. H. Glück, *Indischen Miniaturen des Ḥaemsae-Romanes*, Vienne-Leipzig 1925 ; Stanley Clarke, *II Moghul Paintings of the School of Humâyûn*, London, Victoria and Albert Museum Portfolios, 1921.

(2) Cf. V. Smith, *History of fine art in India and Ceylon*, Oxford 1911, pl. CXVIII ; H. Goetz, *Malschulen des Mittelalters in Indien*, Ostaziat. Zeit 1926, nos 3-4, pl. XIII.

(3) Cf. V. Smith, *op. cit.*, pl. CXIII ; H. Goetz, *op. cit.*, pl. XIV.

(4) Cf. P. Brown, *Indian Painting under the Great Mughals*, pl. XXXIV, et V. C. Scott O'Conor, *An Eastern Library*, Glascow, 1920.

(5) Cf. Hendley, *Memorials of the Jeypore Exhibition* 1883, vol. IV, *Razm Nâmah.*

(6) Cf. Binyon et Arnold, *Court painters of the Grand Moguls*, Oxford 1921, pl. IV.

(7) Cf. P. Brown, *op. cit.*, pl. XXXV, XL, fig. 1.

11° Le *Khamsah-i-Nizâmî* (coll. Dyson-Perrins, Malvern, Angleterre) (1).

12° Le *Bâbur Nâmah* (coll. P. Stchoukine, Moscou) (2).

L'exécution de ces trois derniers manuscrits remonte à la fin du XVIe siècle.

13° L'*Akbar Nâmah* (Victoria et Albert Museum, Londres, I. S., n° 1 et la suite, 1896) début du XVIIe siècle (3).

14° L'*Anvâr-i-Suhaîlî*, traduction persane des fables de Bîdpâî (British Museum, Or. Add. 18.579). Manuscrit terminé sous Jahângîr en 1610 après J.-C. (4), mais dont beaucoup d'illustrations datent de la fin du règne d'Akbar.

Akbar montrait le plus vif intérêt pour tout ce qui venait d'Occident. Son esprit avide de savoir ne pouvait rester fermé au nouveau monde qui s'ouvrait devant lui. Une mission spéciale fut envoyée par l'Empereur à Goa en 1578 après J.-C. C'est un nommé Hâjî Habib-ullâh qui en fut chargé et qui rapporta de la factorerie portugaise beaucoup d'objets d'industrie européenne. Il engagea aussi plusieurs Portugais au service du Pâdshâh.

Deux ans après, en 1580 après J.-C. une mission jésuite se présenta à Fatḥpûr Sîkrî. Elle se composait des pères Rodolphe Aquaviva, Napolitain, chef de la mission, Antonio Monserrati, Catalan, et Francesco Enriquez, Persan converti : Akbar lui fit « un très aimable accueil ». Les pères lui offrirent la *Bible Royale Polyglotte* de Plantin, en huit volumes, imprimée en 1569-1573 sous les auspices de Philippe II d'Espagne. « Le Roy receut ces livres sacrez avec très grande reverence, prenant en main chacun d'iceux l'un après l'autre, et le baisant ; puis le mettait sur sa teste, qui est un signe parmi eux de grand honneur et de respect... Les Pères lui firent encore présent de deux beaux portraits, l'un qui représentait le Sauveur du monde, l'autre la glorieuse Vierge Marie sa sainte Mère. Cestuycy estoit faict à l'imitation de celuy qui est à Rome, en l'Église de nostre Dame la Maieur. Le Roy prit entre ses mains le portrait du Sauveur, et, avec grand honneur et révérence, le baisa premièrement, puis le fit baiser à ses enfants, qui estoient là auprès, et à plusieurs de ses courtisans. Finalement il le remit en sa place (5) ». Akbar avait permis aux pères jésuites d'installer une chapelle

(1) Cf. Brown, *op. cit.*, pl. XXXVI, XXXVII, XL, fig. 2 ; F. Martin, *Miniature Painting and Painters of Persia, etc.*, London, 1912, IIe vol., p. 178-181.

(2) Cf. *Catalogue des objets et peintures persanes de la collection P. Stchoukine*, Moscou, 1907 ; Toison d'or, nos 3-4, Moscou, 1908 ; B. Déniké, *L'Art de l'Orient*, p. 171, Kazan, 1923.

(3) Cf. Binyon et Arnold, *op. cit.*, pl. IX, P. Brown, *op. cit.*, pl. XXXVIII et XXXIX (Voir dans l'Appendice notre critique des conjectures de P. Brown sur l'authenticité de l'*Akbar Nâmah* en question).

(4) Cf. A. Coomaraswamy, *Notes on Mughal Painting*, Artibus Asiae 1927, n° 3.

(5) Cf. A. Monserrate, S. J., *Mongolicae legationis commentarius*, publ. by Hosten, Mem. Asiat, S-ty Bengal, vol. III, n. 9, p. 518-704, Calcutta, 1914, et *Relaçam do Equebar* trans. by Hosten, Journ. and Proc. Asiat. S-ty Bengal, 1912, p. 185-221 ; cf. également le père Pierre Du Jarric, de la Compagnie de Jésus, *Histoire des choses plus mémorables advenues tant ez Indes Orientales, que autres pais de la descouverte des Portugais en l'establissement et progrez de la foy Chrestienne et Catholique*, etc... à Bordeaux 1608-1610, vol. II, p. 440-442 ; Luis de Guzman, *Historia de las Missiones... en la India Oriental, etc.*, 1601, nouv. éd. Bilbao 1892, p. 150-152.

qu'il visitait souvent. « Il (Akbar) sembloit porter grande révérence non seulement aux images de nostre Sauveur, et de la Benoiste Vierge, mais encore à celles des autres Saincts. Tellement qu'il ordonna à ses peintres de lui en tirer des portraits semblables à ceux que les Pères avoyent en leur chapelle (1) ».

Après un séjour de courte durée la mission jésuite rentra à Goa, mais le père Rodolphe fut retenu par Akbar pendant quelque temps encore. Il refusa, à son départ, les riches présents, l'or et l'argent que l'Empereur lui avait offerts, en ne sollicitant pour seule faveur que de ramener avec lui un « Chrestien Moscovite, avec sa femme et ses enfans, qui estoient là détenus depuis longtemps en esclavage, et y avoient enduré beaucoup (2) ».

Pour les pères, l'attitude d'Akbar envers les saintes images s'expliquait uniquement par son sentiment de dévotion (3). Il nous serait actuellement, difficile de nier que ce fut moins la tendance chrétienne que l'admiration esthétique qui guidait le souverain quand il faisait copier les peintures religieuses européennes. La conversion du Grand Moghol au christianisme était le rêve des jésuites, et ce rêve leur faisait souvent oublier la réalité en faisant croire leurs espérances réalisées. Ainsi, ils n'hésitèrent pas à inventer l'événement suivant, qui ne trouve aucune confirmation dans d'autres sources historiques : en l'an 1590 après J.-C., le jour de l'Assomption de la Vierge, Akbar aurait soi-disant fait « mettre par terre tous les Alcorans de la ville en laquelle il tenoit pour lors sa Cour. Les Mosquées aussi qui sont les temples du mesme séducteur (Mahomet) furent converties par son commandement en escuries de chevaux ou d'éléphans (4) ». Toutefois on pourrait voir dans ces paroles un écho de la disgrâce dans laquelle était tombée la religion musulmane auprès de l'Empereur à partir de la création de la " divine croyance ".

La curiosité artistique d'Akbar qui le poussa vers l'art chrétien fut la cause de la pénétration des influences occidentales dans l'école moghole. Les peintres indiens se mirent à copier les nouveaux modèles, et commencèrent à introduire des éléments européens dans les anciennes compositions orientales. Un artiste de la cour, Kesava Dâs, présenta en 1588 après J.-C. à Akbar un album (*muraqqa*ᶜ) contenant une série de copies d'après des peintures chrétiennes (5). En 1595 après J.-C., un peintre portugais attaché à une mission jésuite

(1) Du Jarric, *op. cit.*, p. 446.
(2) Du Jarric, *op. cit.*, p. 457. Au sujet de la réception des jésuites par Akbar, voir également G. B. Peruschi, *Informatione del regno et stato del Gran Re di Mogor, della sua persona, qualita et costumi et delli buoni segni et congietture della sua conversione alla nostra santa fide, etc.*, in Roma 1597, p. 33, 35.
(3) Ainsi le Père G. B. Peruschi écrit : « La riverenza ch'all'imagini di Christo et della beatissima Vergine et d'altri santi porto é cosa notabile : onde ordino in quel tempo à i suoi pittori che la ritrahessero e ne pingessero molte » (*Informatione del Regno et stato del Gran Re di Mogor, etc.*, in Roma 1597, p. 35).
(4) Cf. Du Jarric, *op. cit.*, p. 458.
(5) Cf. V. Smith, *History of fine art in India, etc.*, p. 472.

vint à la cour du Moghol qui se trouvait à Lahore. L'Empereur, l'ayant fait venir, le pria de copier en sa présence l'image de la sainte Vierge (1).

Lorsqu'en 1585 après J.-C., Akbar quitta Fathpûr-Sîkrî, sa capitale nouvellement construite, l'école qui s'y forma n'y fut pas abandonnée et ne tomba pas en décadence. Elle fut transportée à Agra dans le Palais-Forteresse. Beaucoup de peintres travaillèrent aussi à Lahore où Akbar faisait orner son palais de fresques.

Après un règne d'à peu près cinquante ans, Akbar mourut en 1605 après J.-C.. Il fut enseveli à Sikandra dans un tombeau splendide en marbre blanc situé au milieu d'un vaste jardin. Un voyageur vénitien, Manucci, visita ce tombeau sous le règne d'Aûrangzêb. « J'avais aussi le grand désir », écrit le Vénitien, « d'être admis dans l'intérieur du mausolée... et enfin un des gardiens... m'emmena avec lui. Il ouvrit les portes et dans le silence profond qui régnait, après nous être agenouillés je fis le tour du mausolée les pieds nus... On pouvait remarquer sur les murs... le Saint Crucifix, la Madone tenant l'Enfant-Jésus et à sa gauche saint Ignace. Des archanges et des chérubins étaient peints sur le plafond de la coupole. Des brûle-parfums étaient allumés autour du tombeau (2). »

L'Empereur Akbar reposait, comme on le voit, dans un décor étrange pour un souverain musulman. En commandant ces fresques, son héritier, Jahângîr, était loin de vouloir commettre quelque acte irrévérencieux à l'égard de la mémoire de son père (3) dont il avait compris mieux que tout autre l'esprit ouvert aux vérités nouvelles et apte à tout comprendre. Le destin ne voulut pas que le Grand Empereur dormit de son dernier sommeil sans être troublé : en 1691 après J.-C., les paysans révoltés saccagèrent son mausolée et brûlèrent les ossements du souverain. Quant aux fresques elles avaient disparu avant ce désastre, recouvertes d'une couche de chaux sur l'ordre du musulman fanatique, l'empereur Aûrangzêb (4).

L'EMPEREUR JAHÂNGÎR PROTECTEUR DES ARTS

Sous le règne suivant, les traditions artistiques akbariennes furent développées et même dépassées. Le nouveau souverain, Jahângîr, était le troisième fils d'Akbar et d'une princesse râjpute. Il commença par renoncer à la religion

(1) Cf. P. Brown, *Indian Painting under the Great Mughals*, p. 169.
(2) Cf. Manucci, *Storia do Mogor*, trad. W. Irvine, London, 1907-08 vol. I, p. 141 et suite.
(3) Manucci ne se méprit pas sur le sentiment qui guida Jahângîr dans l'ornementation du mausolée de son père avec des peintures chrétiennes : « Le plus curieux, écrit-il, est la raison de l'exécution de ces peintures : ce fut seulement parce qu'elles étaient une nouveauté à cette époque, et non pour des motifs religieux. » (*Storia do Mogor*, vol. I, p. 141).
(4) Cf. Manucci, *op. cit.*, p. 142.

créée par son père, sous le nom de Dîn-i-Ilâhî, et revint par diplomatie à la loi de Moḥammed afin de s'assurer le soutien du parti musulman. Une fois son pouvoir affermi, le désir de se concilier les suffrages de l'orthodoxie musulmane ne l'inquiéta plus (1). A l'exemple de son père, Jahângîr faisait preuve de tolérance à l'égard de toutes les religions. Mais si les sympathies d'Akbar inclinaient vers le parsisme et l'hindouisme, celles de son fils accusaient plutôt une certaine préférence pour le christianisme.

Curieuse figure de potentat asiatique que celle de Jahângîr, nom qu'adopta le prince Salîm en montant sur le trône. La personnalité de Jahângîr est faite d'antithèses : elle réunit le faste d'un Roi soleil à des ripailles rabelaisiennes, le raffinement artiste d'un Médicis aux cruautés d'un Ivan le Terrible, l'amour de la nature et de la poésie à la passion du vin, la tolérance d'un philosophe à la tyrannie d'un despote. Versé dans la littérature il nous a laissé des *Mémoires*, qui sont un récit précieux de son règne (2).

L'amour chevaleresque pour une seule femme remplit la vie de Jahângîr. Il tomba amoureux de Nûr Jahân (La lumière du Monde), fille d'I ᶜtmâd ad-Daulah, un des fonctionnaires d'Akbar, étant encore prince héritier, mais il ne put l'épouser qu'une fois devenu souverain. Poussée par son ambition Nûr-Jahân parvint peu à peu à dominer Jahângîr et à s'emparer du pouvoir (3). Un témoignage curieux du culte que Jahângîr avait voué à sa femme préférée est fourni par les monnaies de l'époque sur lesquelles le nom de l'Empereur est opposé à celui de sa bien-aimée, exemple unique dans la numismatique musulmane (4). Ce fut donc l'Impératrice qui gouverna l'empire, aidée de son frère Āṣaf Khân auquel elle avait fait obtenir le poste de premier ministre.

Comment expliquer que Jahângîr abandonna les rênes du pouvoir à sa femme ? Esthète et philosophe, l'Empereur était en même temps un bon vivant. Il aimait à dire qu'une bouteille de vin et un peu de nourriture suffisaient amplement à son bonheur et que Nûr Jahân était assez sage pour conduire les affaires de l'État. Fin connaisseur de la littérature persane, Jahângîr s'inspire ici peut-être de la philosophie du quatrain suivant de Khayyâm :

« J'ignore si Celui qui façonna mon être
« M'a préparé ma demeure dans le Ciel ou dans l'horrible Enfer ;
« Mais un peu de nourriture, mon adorée et du vin sur le vert talus de la plaine
« Cela c'est de l'argent... garde pour toi le Ciel auquel tu fais crédit (5).

---

(1) Cf. J. J. Pool, *Studies in Mahommedanism*, Westminster, 1892, p. 277.
(2) Cf. *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers, 2 volumes, London, 1907, 1914.
(3) Cf. *Travels of Pietro della Valle in India*, éd. E. Grey, 2 vol., Hakluyt, S-t-y. London, 1892.
(4) Cf. St. Lane Poole, *Mediaeval India, etc.*, p. 318, 319, éd. 1923. En 1611 les monnaies mogholes s'ornèrent de l'inscription suivante : « L'or est devenu plus précieux de cent degrés en recevant le nom de Nûrjahân ». J. J. Pool, *Studies in Mahommedanism*, Westminster, 1892, p. 277.
(5) *Les Quatrains de Khayyâm*, trad. Grolleau, Paris, 1922, p. 23.

Collectionneur passionné, Jahângîr possédait un nombre considérable de manuscrits et d'albums de peinture (*muraqqa*ᶜ) de plus en plus à la mode, ainsi qu'une collection de tableaux européens. Ceux qui voulaient être particulièrement agréables à l'Empereur lui offraient une belle peinture ou un beau manuscrit. Ainsi Shâh ᶜAbbâs de Perse lui envoya un tableau historique, qui représentait la bataille entre Tîmûr et Toqtamish Khân, et qui était l'œuvre de Khalîl Mîrzâ Shâhrukhî (peut-être l'un des maîtres du grand Behzâd selon l'hypothèse de Jahângîr). L'histoire de cette peinture est curieuse. Volée de la bibliothèque des Shâhs, elle fut rachetée par l'ambassadeur de Jahângîr, Khân ᶜĀlem. Shâh ᶜAbbâs eut connaissance de ce fait et demanda à voir la peinture qu'il reconnut comme étant la sienne, « mais connaissant notre faible, écrit Jahângîr, pour de telles œuvres il ne fit aucune réclamation et la rendit à Khân ᶜĀlem (1). »

L'Empereur n'oubliait pas de noter dans son journal les œuvres d'art qu'il recevait : « Le Khânkhânân » (ou généralissime du nom de ᶜAbd ur-Raḥîm), nous conte-t-il, « m'a envoyé en présent un manuscrit enluminé de *Yûsuf et Zuleikha* écrit par Mollah Mîr ᶜAlî (le célèbre calligraphe) dans une superbe reliure dorée, valant 1.000 muhrs (2). » Une autre fois un émissaire du nom de Muqarrab Khân, chargé de rechercher des curiosités pour Jahângîr, lui envoya une tapisserie européenne, « dont aucune œuvre des peintres francs ne pouvait égaler la beauté (3). » Le même émissaire fit également parvenir un portrait de Tîmûr peint « au dire des Francs » d'après nature, par un artiste attaché à l'ambassade du « roi nazaréen (chrétien) de Constantinople » auprès du grand conquérant. Le sens critique de l'Empereur ne lui permit pas toutefois de reconnaître l'authenticité de l'œuvre (4).

Jahângîr n'avait pas pris de leçons de peinture comme l'avaient fait son père et son grand-père, ce qui ne l'empêcha pas d'être épris de cet art. « Quant à moi, écrit-il, mon amour de la peinture et mon habitude de la juger sont arrivés à un tel degré d'acuité, que chaque fois qu'une œuvre m'est présentée, qu'elle soit d'un artiste décédé ou d'un contemporain, je devine immédiatement le nom de chacun des peintres qui ont contribué à son exécution (5). » Ces paroles nous montrent que Jahângîr étudiait avant tout le style de la peinture soumise à son examen ainsi que les détails de son exécution technique.

L'Empereur esthète se complaît à énumérer dans ses *Mémoires* les artistes célèbres qu'il réussit à attacher à sa cour. C'était parfois une génération nouvelle de peintres qui travaillait pour le souverain. Ainsi Jahângîr, étant

---

(1) Cf. *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers, vol. II, p. 116.
(2) *Op. cit.*, vol. I, p. 168.
(3) *Op. cit.*, vol. I, p. 145.
(4) *Op. cit.*, vol. I, p. 154.
(5) *Op. cit.*, vol. II, p. 20.

encore, prince engagea à son service un nommé Āqâ Riżâ-i de Herât (1), peintre habile mais surpassé par son fils Abû'l-Ḥasan qui devint le favori de la cour. Mais laissons parler l'Empereur en personne : « Aujourd'hui, Abû'l-Ḥasan, peintre qui porte le titre honorifique de Nâdir az-Zamân (Miracle de l'Époque) m'a soumis un tableau, représentant ma Cour, qu'il venait de peindre. Il le destine à servir de frontispice au *Jahângîr Nâmah.* L'ayant jugé digne d'éloges, j'ai comblé son auteur de faveurs. La perfection du travail fait de cette peinture un des chefs-d'œuvre de l'époque. Ce peintre, actuellement, ne possède pas d'égal. Si les maîtres, ᶜAbd ul-Ḥay et Behzâd, à l'heure qu'il est, étaient encore en vie, ils lui auraient rendu justice... J'ai veillé sur lui dès sa tendre enfance, jusqu'à ce qu'il soit parvenu au rang qu'il occupe. Il est, en vérité, le Miracle de l'Époque (2). » Ces paroles de Jahângîr nous montrent la sollicitude avec laquelle il veillait sur l'éducation artistique de ses peintres dès leur jeune âge jusqu'à la pleine maturité de leur talent. Et les grands peintres ne manquèrent jamais à sa cour.

A la suite d'Abu'l-Ḥasan nous avons à mentionner tout d'abord Ustâd Manṣûr, animalier remarquable qui est un des meilleurs artistes du règne (3). L'Empereur qui le considérait comme son dessinateur le plus habile et qui aimait à distinguer ses artistes par des surnoms flatteurs lui accorda le titre honorifique de Nâdir ul-ᶜAṣr (le Miracle de l'Age) (4).

L'école de Jahângîr avait aussi ses « académiciens » représentant les vieilles traditions de l'école persane. Farrukh Beg, un Qalmâq de l'Asie Centrale, resta longtemps fidèle aux enseignements de l'art Ṣafavî en dépit des courants indiens et européens qui envahissaient à l'époque la jeune école moghole. Ce fut néanmoins un maître habile que le Souverain estimait beaucoup. Deux autres peintres, Moḥammed Nâdir de Samarqand et Moḥammed Murâd, cultivaient le genre tout nouveau du portrait « au contour noir » (*siyâhî qalam*), qu'on pourrait comparer à une espèce de sépia ou de camaïeu (5).

Les peintres que nous venons de nommer étaient musulmans, mais il y avait en même temps une pléiade d'artistes renommés d'origine indienne. Il est à remarquer que la différence de religion n'a jamais eu qu'une influence secondaire, d'ailleurs insignifiante, sur la formation des peintres à cette époque de tolérance religieuse. Les traditions artistiques persanes ou indiennes auxquelles se rattachait l'artiste déterminaient seules le caractère de son œuvre.

---

(1) *Op.* et *loc. cit.*

(2) *Op. cit.*, vol. II, p. 20.

(3) Notons que ces deux artistes ne sont pas indiqués dans la liste des peintres de l'*Âyîn-i-Akbarî*, âyîn 34, ce qui prouve qu'ils ne sont devenus célèbres que sous le règne de Jahângîr.

(4) Cf. *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers, Vol. II, p. 20-21.

(5) Citons par exemple les portraits de Moḥammed Nâdir au British Museum 1920, — 9, 17, 13, 20, 32, 39.

Parmi les talents indigènes qui contribuèrent le plus à l'éclat de l'école de Jahângîr, citons tout d'abord Govardhan, artiste hors ligne doué d'une capacité de synthèse exceptionnelle qui sut subordonner les différents éléments étrangers envahissant alors la peinture moghole aux vieilles traditions indiennes. Ses œuvres sont inspirées de la vie fastueuse de son souverain : scènes de palais, fêtes, réceptions, voilà autant de sujets affectionnés par l'art de l'Inde antique, et que Govardhan fait revivre. Beaucoup de ces peintures étaient destinées à servir d'enluminures aux *Mémoires* de l'Empereur. Un autre peintre, Manôhar, Indien très doué s'inspirant des mêmes sujets, suivit également les traditions nationales. Bishndâs enfin, fut le portraitiste réputé de la cour. En 1617 après J.-C., Jahângîr l'attacha en qualité de peintre à l'ambassadeur Khân^cÃlem, qu'il envoya au Shâh ^cAbbâs de Perse avec l'ordre de rapporter le portrait de ce dernier. Ce portrait ou sa copie qui nous est parvenu représente le Shâh et l'Ambassadeur assis vis-à-vis l'un de l'autre (1).

Nous savons déjà que les peintures et les gravures européennes commencèrent à pénétrer sous Akbar dans l'Empire des Grands Moghols, mais ce fut sous le règne de son fils que l'influence de l'art occidental atteignit son apogée. La passion de Jahângîr pour la peinture, son œil exercé et sa connaissance des styles attirèrent bientôt son attention sur les tableaux venus d'Europe. En vrai critique d'art, Jahângîr comprenait qu'il fallait considérer l'art des Francs, si étrange et en même temps si puissant, d'un point de vue tout à fait autre que l'art persan qui lui était familier. En même temps le goût et la recherche des formes nouvelles, ces vrais facteurs de toute évolution artistique, poussaient le royal mécène vers la peinture européenne. Il se mit donc à collectionner des tableaux venus d'Occident et s'en inspire pour l'exécution de grandes fresques.

Un père jésuite portugais, Fernao Guerreiro, qui visita la Cour Impériale entre 1607-1608 après J.-C., nous a laissé des détails intéressants sur le goût de Jahângîr pour l'art européen (2). Nous apprenons que l'Empereur était un admirateur fervent des « Saintes Images », bien que celles-ci soient défendues chez les « Maures » (c'est-à-dire les musulmans). L'Empereur avait fait décorer son palais d'Ãgra aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, de fresques qui traitaient presque toutes des sujets religieux chrétiens. Au plafond d'une des salles, on voyait Jésus-Christ dans un nimbe entouré d'anges. Les portraits des favoris du roi, sur le mur extérieur, furent remplacés par des images de soldats portugais. Au-dessus d'eux étaient peints le Sauveur du monde tenant la sphère dans

(1) Cf. *Tûzuk-i-Jahângirî*, vol. II, p. 116. Cf. également pour la reproduction de cette peinture O. C. Gangoly, *Historical miniature of the Jahângîr school*, Rûpam 1920, nº 4.

(2) Cf. Fernao Guerreiro, *Relaçam annual das causas que fizeram os Padres da Compagnia de Jesus na India, etc., nos annos* 1606-1607, Lisboa, 1609. Cf. également H. Hosten, *Annual Relation of father Fernao Guerreiro S. J. for* 1607-1608, Journal Panjab Historical S-ty, vol. II, 1918.

sa main, la sainte Vierge copiée d'après le tableau de saint Luc, et des figures de saints agenouillés en prière. Selon le Jésuite, on voyait également les portraits des deux fils de Jahângîr ainsi que les images de saint Paul, saint Grégoire et saint Ambroise. Les missionnaires éprouvaient une vive satisfaction à contempler tous ces sujets chrétiens, mais les « Maures » devaient être très étonnés, « car vraiment cette galerie paraît être plutôt celle d'un roi pieux et catholique que celle d'un mahométan. » L'intérieur du palais était aussi décoré de peintures représentant la *Passion*, de différents épisodes des *Actes des Apôtres* de la vie de sainte Anne et de sainte Suzanne, ainsi que d'autres sujets religieux.

Le père Guerreiro affirme que toutes ces peintures ont été exécutées sur la seule initiative du Roi qui recommandait à ses peintres de suivre à la lettre les indications des Révérends Pères sur la couleur des robes des différents personnages religieux, etc. Cette recommandation s'explique par le fait que les artistes indigènes copiaient souvent des gravures européennes non coloriées. Une fresque exécutée d'après une peinture à l'huile et représentant la *Flagellation du Christ* fut probablement une des plus réussies : Jahângîr ordonna même de fabriquer d'après elle une tapisserie en soie. Le père Guerreiro raconte ensuite que le Roi fit peindre dans une des salles de son palais la Sainte Croix avec le pape, l'empereur romain, le roi Philippe et le duc de Savoie, dont une gravure européenne avait servi de modèle. Ces fresques aux sujets chrétiens ne provoquaient plus d'hostilité dans l'entourage de Jahângîr, car les musulmans orthodoxes, vétérans de la conquête moghole, étaient depuis longtemps en minorité à la cour, où les Persans hérétiques et les Râjputs païens occupaient les places principales. Il est donc compréhensible que l'Empereur ne voulut pas renoncer à sa passion dominante pour satisfaire quelques dévôts.

Jahângîr tenait à connaître l'iconographie chrétienne et se faisait toujours expliquer les sujets des tableaux. Un jour qu'il avait reçu une peinture représentant l'*Adoration des Rois Mages* et qu'il en avait appris le sujet de la bouche d'un des pères, l'Empereur se mit à l'expliquer à ses courtisans : « Il tenait le tableau à la main et racontait en le montrant à tous l'histoire de la naissance de Jésus et de l'adoration des Mages. » Jahângîr finit par connaître toute la vie du Christ et s'en vantait devant sa cour.

Comme son père, Jahângîr accordait autant d'intérêt à la peinture profane qu'à la peinture religieuse. Cela nous indique que le goût du souverain reposait uniquement sur des bases esthétiques, l'amour de l'inédit étant la cause qui poussait Jahângîr vers la peinture européenne. On pourrait comparer la mode pour l'art des Francs à la cour du Grand Moghol, à l'engouement pour les « chinoiseries » et les « turqueries » aux XVII[e] et XVIII[e] siècles en Europe.

A côté des peintures inspirées par la religion chrétienne, on pouvait remarquer dans le palais impérial de nombreux tableaux aux sujets profanes.

Le récit du voyageur anglais, William Finch, qui séjourna à Lahore en 1610 et 1611 après J.-C., quelques années à peine après le départ du père Guerreiro, nous les fait connaître (1). Finch affirme que les murs du *Dîvân khâneh* ou Chambre de Conseil ainsi que d'autres pièces du palais étaient décorés de fresques représentant la famille impériale, les ancêtres du Roi et les hauts fonctionnaires, tandis que « dans une galerie où le Roi avait l'habitude de rester assis, sont dessinés des diables avec de longues cornes, des yeux énormes, des cheveux hirsutes, de grands crocs, des pattes affreuses, de longues queues (2). » Ces pourtraictures de diables que les pères jésuites passent sous silence, sont loin de prouver les sentiments catholiques du « Roi des Maures ». Finch signale toutefois dans le palais impérial des sujets chrétiens : telle une image de Jésus-Christ et de la sainte Vierge, sans leur accorder pourtant de place prédominante.

Le Capitaine William Hawkins, marin anglais, qui séjourna de 1609 à 1611 après J.-C. à la cour moghole, nous a laissé des souvenirs curieux sur Jahângîr, dont il devint le « compagnon de coupe ». L'Anglais passait des soirées entières à converser avec l'Empereur en turc, langue qu'ils possédaient tous deux, au sujet de l'Angleterre et d'autres pays. Hawkins, que Jahângîr avait surnommé Ingilis Khân (3), bien que peu cultivé, s'entendait à merveille avec son royal compagnon. Levé dès l'aube, Jahângîr, selon Hawkins, faisait sa prière en se servant de chapelets composés de perles, de rubis, d'émeraudes ou d'autres pierres précieuses. Ces chapelets se terminaient par des images sculptées de la sainte Vierge et du Christ (4), détail curieux qui nous montre une fois de plus le peu de cas que Jahângîr faisait de l'opinion des musulmans orthodoxes.

Mais le témoignage le plus précieux sur le goût et l'activité artistiques de Jahângîr nous est fourni par Sir Thomas Roe, ambassadeur du roi Jacques Ier d'Angleterre auprès du Grand Moghol, de 1616 à 1618 après J.-C. Le diplomate anglais était un homme cultivé qui avait étudié à Oxford et beaucoup voyagé (5). Si le brave loup de mer qu'avait été Hawkins vit dans le « Roi Moghol »

---

(1) Cf. Purchas, *Pilgrims*, vol. IV, p. 53 ; Cf. également J. Ph. Vogel, *Tile-Mosaics of the Lahore Fort*, Journ. of Indian Art, n° 118, p. 24.

(2) M. Percy Brown suggère que ces peintures avaient pour sujet l'histoire de Salomon et de la reine de Saba, ce qui expliquerait la présence des diables et des génies dont Salomon était supposé être le roi (*Indian painting under the Great, Mughals*, p. 68). Il nous paraît difficile de déterminer aussi exactement le sujet de ces fresques, qui pouvaient représenter tout simplement des *dîves* persans ou des *râkṣasas* des grandes épopées indiennes. Le *Razm Nâmah*, nous montre, que les sujets empruntés à ces dernières étaient en faveur à la cour moghole.

(3) Cf. *Hawkins Voyages*, ed. by R. Markham, London, 1878, p. 403, London. « Ingilis Khân » = Seigneur anglais.

(4) *Op. cit.*, p. 436.

(5) Cf. *Embassy of Sir Thomas Roe to the court of the Great Mogul, etc.*, ed. by. W. Foster, Londres, 1899. L'ambassadeur anglais était accompagné d'une suite nombreuse : d'un secrétaire, d'un aumônier, (le Rev. Ed. Therry, qui laissa aussi une description de son séjour aux Indes, *Voyage to East India*, London, 1655), d'un cuisinier, en tout de 23 anglais et de 60 serviteurs indiens (Cf. Henri Cousens, *Sir Th. Roe's residence at Mandu*, Arch. Survey of India, Ann. Report 1912-1913, p. 149).

le bon vivant et l'ivrogne, si le père Guerreiro, missionnaire zélé, espéra en faire un futur Constantin de l'Inde, Sir Thomas Roe sut donner une appréciation plus impartiale de la personnalité de Jahângîr. Vrai gentleman conscient de sa dignité, l'ambassadeur anglais parvint à établir avec le souverain moghol des relations fondées sur la courtoisie et le respect mutuels. Ayant remarqué que Roe avait acquis un de ses portraits, mais de mauvaise facture, l'Empereur lui promit de lui en donner un de qualité supérieure et en commanda aussitôt l'exécution. Quelques jours après, l'ambassadeur anglais fut reçu par le Grand Moghol qui lui offrit son portrait encadré, dans un médaillon d'or, attaché à une chaîne d'or, afin d'être suspendu autour du cou, insigne accordé seulement aux princes et aux grands fonctionnaires (1).

L'intérêt que témoignait l'Empereur pour la peinture en général et pour celle de l'Europe en particulier ne put échapper à l'observation de Sir Thomas Roe. Jahângîr ayant appris qu'un Anglais de l'ambassade nommé Robert Hughes, était peintre, pria Roe de lui montrer ses tableaux. L'Ambassadeur répondit que ce n'était qu'un marchand qui dessinait en amateur, mais comme l'Empereur insistait il promit de l'amener au palais (2). De son côté, pour être agréable à Jahângîr et pour satisfaire son amour de l'art, Roe lui montra une miniature anglaise qu'il possédait (3). L'Empereur, auquel elle plut beaucoup, affirma qu'il y avait à sa cour des artistes capables d'exécuter des œuvres semblables et pria l'Ambassadeur de la lui prêter.

Une nuit (les entrevues de Roe avec Jahângîr avaient souvent lieu à des heures tardives) l'ambassadeur anglais fut appelé auprès de l'Empereur qui lui montra, rangées sur une table six miniatures analogues, l'invitant à reconnaître parmi elles l'œuvre du peintre anglais. La lueur incertaine des cierges empêcha Roe de discerner immédiatement la miniature qu'il avait prêtée et qui avait servi de modèle aux cinq autres. Après une certaine hésitation, il parvint enfin à retrouver l'original, mais son embarras avait beaucoup amusé Jahângîr qui, tout en riant, était très fier de prouver à l'étranger le talent de ses artistes (4).

Bon diplomate, l'ambassadeur anglais pour plaire à l'Empereur, demande à la Direction de la Compagnie des Indes-Orientales de lui expédier des tableaux, mais bien exécutés, les peintures qu'il venait de recevoir d'Angleterre « ne valant pas un penny ». Roe prévient la Compagnie qu'on n'apprécie à la cour moghole

(1) La faveur de recevoir le portrait de l'Empereur, si facilement accordée à Sir Thomas Roe, était parfois longtemps sollicitée et attendue, comme le prouve l'exemple de ʿAdil Shâh de Bîjâpûr qui ne se vit envoyer l'image de Jahângîr qu'après des demandes réitérées (Cf. *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers, vol. II, p. 36-37).

(2) Cf. *Embassy of Sir Th. Roe*, vol. I, p. 225-226.

(3) C'était une miniature du célèbre peintre anglais Isaac Oliver (Cf. *Embassy of Sir Th. Roe*, vol. I, p. 225-226).

(4) Cf. *Embassy of Sir Th. Roe*, vol. I, p. 225-226 ; voir également pl. XXIV.

que des œuvres de choix, comme, par exemple, les somptueux tableaux qui arrivent d'Italie par voie de terre et par Ormuz, et que les connaisseurs indiens, le Moghol, ainsi que son entourage, comprennent la peinture aussi bien que les Européens et critiquent les mauvaises toiles venues d'Angleterre (1).

Quand, en 1617 après J.-C., ces nouvelles peintures arrivèrent d'Angleterre, Jahângîr voulut que leurs sujets lui fussent expliqués. Son attention, arrêtée d'abord par deux portraits, ceux de lady Montague et de lady Molyneux, fut captivée par une toile représentant *Vénus et un Satyre* dont le sujet l'intrigua vivement. L'Ambassadeur embarrassé pour lui faire comprendre un sujet mythologique, crut se tirer d'affaire en disant qu'il ne représentait qu'une fantaisie poétique du peintre. L'Empereur peu satisfait de cette explication défendit à l'interprète de traduire à Roe l'opinion qu'il exprima (2), ce qui fit croire à l'Ambassadeur que Jahângîr avait vu dans le brun satyre placé aux pieds de la blanche Vénus, l'image allégorique d'un Indien subjugué par une femme européenne. Cet incident obligea Roe à demander à la Compagnie de ne plus lui envoyer des tableaux dont le sujet mal compris pourrait exciter la susceptibilité des Indiens. Un autre tableau mythologique eut au contraire assez de succès, et Roe écrivit : « Diane a donné cette année beaucoup de satisfaction. » L'Ambassadeur ajoute dans l'une de ses lettres adressées à la Compagnie des Indes-Orientales une liste des présents qui, éventuellement, pourraient être offerts au Grand Moghol de la part du roi d'Angleterre. A côté des riches tissus en soie et en or, d'une couronne en pierres précieuses, d'une selle et d'autres objets de fabrication européenne, Roe prie de lui expédier « des peintures de tous genres, qui, à condition d'être de bonne facture sont toujours demandées (3). »

Des sujets « antiques » ainsi que les portraits des rois de France et de souverains européens (4) décoraient, selon le témoignage de Sir Thomas Roe, les murs de *Daulat Bâgh*, que Jahângîr fit bâtir sur le lac Anâ Sâgar. A une réception solennelle de l'Empereur, l'ambassadeur anglais remarqua, exposés dans la salle du trône, les portraits du roi et de la reine d'Angleterre, ainsi que ceux de personnages de l'aristocratie et de la bourgeoisie anglaises. Roe nous apprend également qu'un aventurier anglais, Richard Steel, introduisit auprès de Jahângîr un peintre du nom de Hatfield (également Anglais), qui fit le portrait de l'Empereur (5). Nous ignorons s'il y eut d'autres peintres européens qui travaillèrent pour Jahângîr, car il ne mentionne dans ses *Mémoires* qu'un orfèvre « franc » à son service, surnommé Hunarmand

---

(1) *Op. cit.*, Vol. I, p. 97.
(2) *Op. cit.*, vol. II, p. 386-387.
(3) *Op. cit.*, vol. II, p. 488.
(4) Cf. *Embassy of Sir Th. Roe*, ed. Foster, vol. I, p. 143 et vol. II, p. 394.
(5) *Op. cit.*, vol. II, p. 500 et note 2.

— « l'Habile ». On peut supposer que cet artiste devait être Austin Hiriart, dit de Bordeaux, à qui fut confiée l'exécution d'un trône (1).

Les dernières années de l'Empereur esthète furent troublées par la politique et les luttes intestines. Fait prisonnier par son général, Mahâbat Khân, puis délivré par sa femme, l'Impératrice Nûr Jahân, Jahângîr mourut le 28 octobre 1627 à la veille d'une nouvelle intrigue destinée à le chasser du trône.

(1) « A l'eschelle (de ce trône) », écrit Austin Hiriart, « qui est de 4 degrez ie feis 4 Suisses comme ceux qui sont à la porte du Louvre, la hallebarde à la main, mais la panse vuide de vin. » Cf. la lettre (nº 3) d'Austin publiée dans Journ. Panj. Hist S-ty, 1918. vol. IV. Jahângîr donne une description différente du trône que lui fit Hunarmand. Nous devons donc supposer qu'Austin lui fit deux trônes. Cf. *Tûzuk-i-Jahângîrî* trad. Rogers, vol. II, p. 80 et 82.

III. L'EMPIRE MOGHOL

Apogée et décadence

SHÂH JAHÂN ET AÛRANGZÊB

Après la mort de Jahângîr, son fils, le prince Khurram, lui succéda sur le trône des Grands Moghols, sous le nom de Shâh Jahân. Le sang râjput prédominait dans cet héritier des conquérants venus de l'Asie Centrale, sa mère ainsi que sa grand'mère ayant été des princesses râjputes. Sa politique qui suivit dans ses grandes lignes la voie tracée par les règnes précédents, eut pour résultat l'accroissement des ressources du pays. Au point de vue religieux, il se montra toutefois moins tolérant que ses prédécesseurs, peut-être sous l'influence de la piété de sa femme, surnommée Mumtâz-Maḥal (l'Élue du Palais). Le père de l'Impératrice, Âṣaf Khân, homme d'État expérimenté, occupa la place de vazîr (premier ministre) et contribua grandement à la prospérité du règne. Grâce à Mumtâz-Maḥal il y eu comme un renouveau d'influence persane à la cour ce qui n'empêcha pas l'Empereur de confier aux hindous de hautes fonctions dans l'administration et surtout dans l'armée.

La splendeur de la cour moghole atteignit son apogée sous Shâh Jahân. Le caractère du monarque y contribuait, rappelant par son amour de la magnificence celui de Louis XIV. Ces deux souverains régnèrent en même temps aux extrémités du continent Eurasiatique. « Le Roi du Monde » fut comme le « Roi Soleil » un grand bâtisseur qui eut dans Shâhjahânâbâd, la nouvelle ville de Delhi, avec son Palais-Forteresse, une résidence splendide. Le Tâj Maḥal, un des édifices célèbres de l'art indien des temps modernes, fut également construit par Shâh Jahân pour servir de mausolée à son épouse bien-aimée « l'Élue du Palais ».

Sans témoigner pour la peinture le même enthousiasme que son père, Shâh Jahân ne lui refusa pas sa protection. Il conservait même dans son entourage

des tableaux occidentaux aux sujets chrétiens qui avaient pénétré dans le palais sous le règne précédent. Ainsi, le Dîvân-i-ᶜÂm, ou salle d'audiences publiques, resta orné d'une frise à têtes d'enfants ailés ressemblant plutôt à des chérubins européens qu'aux kinnaras de l'art indien ou aux anges des miniatures persanes. Plus encore, Shâh Jahân laissa suspendues sur le trône, juste au-dessus de sa tête, les images du Christ et de la Vierge placées là probablement sous Jahângîr (1).

L'influence européenne se manifeste dans un nombre considérable de peintures de cette époque. Ainsi un missionnaire augustinien, le père Sebastian Manrique (2) qui visita l'Inde sous le règne de Shâh Jahân, raconte qu'il assista, en 1641 après J.-C., à une réception donnée par le vazîr Âṣaf Khân dans son palais de Lahore. Parmi les nombreux tableaux qui ornaient les murs, le missionnaire en remarqua quelques-uns illustrant la vie de saint Jean-Baptiste Cet engouement pour l'art occidental restait, comme sous les règnes précédents, étranger à tout sentiment religieux, et reposait sur le goût de ce qui était européen. Les pères jésuites, sans conserver leur influence d'autrefois auprès du souverain, étaient tolérés, quoique le zèle religieux de Shâh Jahân l'obligeât, à en croire Fr. Bernier, à ordonner la destruction de l'église de Lahore et la démolition du clocher de celle d'Âgra (3).

La peinture suivait la même direction qu'elle avait prise sous Jahângîr Cette belle tradition est continuée par des artistes du règne précédent, encore en vie, tels que Moḥammed Nâdir de Samarqand, Manôhar, Govardhan, etc. Des peintres non moins habiles comme Hûnhâr, Anûpchatar, Chitarman, Moḥammed Faqîr Allâh Khân, Mîr Hâshim, Bâlchand et Bichitr, tous fameux portraitistes, etc., contribuèrent de leur côté aux splendeurs de cet art.

Le règne si brillant de Shâh Jahân finit tristement. L'Empereur étant tombé malade, une guerre éclata entre ses fils qui se disputaient le trône paternel. Le fils aîné, Dârâ Shekûh, auquel il revenait de droit, était un vrai lettré, qui avait traduit les *Upaniṣads* en persan, ami des arts. Plein de bravoure, il dédaignait la politique et ses intrigues. Son frère et adversaire principal, Aûrangzêb, qui ne lui cédait pas en courage, était étranger aux arts, mais possédait à fond les nombreuses finesses de la diplomatie orientale.

---

(1) Voir la peinture du Bodleian Lib. Oxford, Ous. Add. 173, nº 13. Malheureusement, sur les reproductions de cette peinture les images du Christ et de la sainte Vierge se distinguent à peine, mais les anges sont bien visibles (Cf. P. Brown, *Indian painting under the Great Mughals*, pl. XXIV et Binyon et Arnold, *Court painters of the Grand Moguls*, pl. XXXVI). Cette peinture appartient au début du règne de Shâh Jahân.

(2) Cf. *Itinerario de las missiones que higo el Padre F. Sebastian Manrique con una summaria relacion del grande y opulento imperio del Imperador Xa-Ziahan Corrombo, gran mogol*, Roma, F. Caballo 1649. C'est le père Manrique qui nous a transmis la légende, qu'il avait d'ailleurs apprise du père de Castro, que le Tâj Maḥal fut construit par un vénitien Géronimo Verroneo. Les sources indigènes ni le style du monument ne confirment en rien ces assertions.

(3) Cf. *Voyages de Fr. Bernier*, etc., Amsterdam 1699, t. II, p. 81.

Il entra en coalition avec son autre frère, Murâd Bakhsh, contre Dârâ qui fut vaincu et périt après une lutte acharnée.

Une relique montrant le goût artistique du malheureux prince nous est parvenue : c'est son album (*muraqqa*c) de peintures qu'il donna à sa femme préférée (1). Les œuvres qui le composent sont d'une valeur inégale et n'appartiennent pas toutes aux meilleures productions de l'école moghole. L'on voit que Dârâ était plutôt lettré qu'artiste. L'inscription qui orne la première feuille : « Cet album a été offert par le prince Moḥammed Dârâ Shekûh, fils de l'Empereur Shâh Jahân à sa plus chère et plus proche amie, dame Nâdirah Bêgum en l'année 1051 » (1641 après J.-C.), nous fait revivre ce roman tragique et sentir les battements d'un cœur éteint il y a près de trois siècles.

Après sa victoire sur Dârâ, Aûrangzêb se débarrassa facilement de ses autres frères. Son vieux père, Shâh Jahân fut emprisonné jusqu'à la fin de ses jours dans son palais. Là, il vit venir la mort avec la résignation d'un philosophe, presque avec joie, son regard fixé sur le Tâj Maḥal où reposait son épouse bien-aimée, qu'il allait bientôt rejoindre (2).

Le long règne du nouvel Empereur qui prit le nom de cĀlemgîr diffère de ceux qui le précédèrent, par l'abandon de la politique de tolérance devenue traditionnelle chez les Grands Moghols depuis Akbar. Dès son avènement, il fit sentir à son entourage qu'étant souverain musulman il faisait une grande différence entre les vrais Croyants et les Indiens infidèles. D'une grande sobriété dans sa nourriture, Aûrangzêb ne prit jamais une goutte de vin, exténuant son corps par des jeûnes fréquents. Il observait minutieusement les nombreuses pratiques religieuses prescrites par la tradition musulmane et rien ne pouvait lui faire oublier ce devoir.

Ces sentiments religieux et le caractère austère du nouvel Empereur eurent une influence décisive sur la cour de Delhi. Aûrangzêb supprima peu à peu le luxe qui était le décor indispensable de ses ancêtres. Les musiciens furent exilés du palais (en 1668 après J.-C.) ; on abolit la pompeuse cérémonie au cours de laquelle on pesait l'Empereur, en entassant sur un des plateaux de la balance, l'or, l'argent, les pierres précieuses ; la salle du trône fut décorée et meublée à nouveau dans un style plus austère ; il fut défendu de porter des robes en soie pure, etc., etc. Un censeur des mœurs fut nommé afin de poursuivre les hérétiques et de veiller sur la stricte observance des traditions musulmanes par les fidèles (3). La gaieté disparut de la cour : plus de bayadères qui égayaient jadis les fêtes du vieillard sensuel que fut Shâh Jahân (4),

---

(1) Cet album est actuellement conservé à l'India Office Library, Londres.
(2) Cf. J. N. Sarkar, *History of Aurangzeb*, vol. III, p. 63, 160, 162, Calcutta 1916 ; Manucci, *Storia do Mogor*, vol. II, p. 126-127, trad. Irvine.
(3) Cf. J. N. Sarkar, *History of Aurangzeb*, vol. III, p. 99.
(4) Cf. *Voyages de Fr. Bernier*, Amsterdam, 1699, t. II, p. 59-60.

plus de vin qui donnait tant d'entrain à l'empereur esthète Jahângîr.

L'amour de la sagesse chez Akbar, la passion de la peinture chez Jahângîr, et le goût du luxe chez Shâh Jahân, avaient contribué dans leur ensemble au développement de l'art. L'orthodoxie étroite d'Aûrangzêb ne pouvait que lui être défavorable. Dans sa rage contre les images, Aûrangzêb détruisit une quantité d'œuvres d'art, défigurant par exemple, après la prise de Bîjâpûr, des portraits peints sur les murs, ou faisant badigeonner de chaux les fresques des palais impériaux, ainsi que celles du mausolée de son aïeul Akbar.

Les nombreux portraits d'Aûrangzêb qui nous sont parvenus semblent être en contradiction avec ces tendances si hostiles aux arts. Non seulement l'Empereur iconoclaste toléra qu'on le représentât fréquemment, mais nous savons de lui qu'il commanda aussi des images : ainsi il fit exécuter et se fit envoyer le portrait de son fils aîné, Moḥammed Sulṭân, qu'il tenait emprisonné, celui-ci ayant trahi la cause de son père (1).

La coutume d'avoir des peintres attachés à la cour pour représenter tous les personnages importants, ainsi que les événements du règne, s'était déjà tellement répandue qu'Aûrangzêb lui-même, quoique lui étant hostile, ne put l'abolir. Toutefois, il ne se comporta plus en mécène, et on n'entendit plus parler de louanges royales décernées aux peintres. Malgré tout, Aûrangzêb ne parvint pas à détruire l'œuvre de ses prédécesseurs, le goût de la peinture ayant pris une extension trop grande. Il est vrai que de nombreux artistes des ateliers impériaux qui ne s'étaient pas adaptés à des travaux purement décoratifs ou calligraphiques (travaux particulièrement favorisés par Aûrangzêb qui fit lui-même une copie magnifique du Qor'ân pour l'envoyer à La Mekke) (2) durent peu à peu quitter la capitale.

Depuis Akbar, tous les souverains, suivant son exemple, s'étaient appuyés sur les éléments indigènes et avaient respecté leurs croyances. Le fanatisme d'Aûrangzêb le fit renoncer à ces sages traditions. Il rétablit de nouveau le *jaziya* ou taxe sur les infidèles, sur tous ceux qui ne professaient pas l'Islam (3). Cet impôt provoqua un mécontentement profond parmi la population de religion hindouiste. Les Râjputs qu'Akbar avait su si bien attacher à l'Empire, poussés à bout par le fanatisme intolérant d'Aûrangzêb, se révoltèrent. Les armées mogholes qui mirent à feu et à sang le Râjputâna n'arrivèrent pas à soumettre complètement leurs ennemis insaisissables.

De longues guerres dans le Dekkhan occupèrent Aûrangzêb durant toute la seconde moitié de son règne. Toute l'Inde du Sud fut soumise, et jamais l'Empire Moghol n'avait été aussi étendu. Mais les succès d'Aûrangzêb n'était

---

(1) Cf. J.-N. Sarkar. *Studies in Mughal India*, p. 78, London, 1920.
(2) Cf. J.-N. Sarkar, *History of Aurangzeb*, vol. I, p. 5.
(3) Cf. J.-N. Sarkar, *Studies in Mughal India*, p. 44.

qu'apparents, et à la place des ennemis vaincus il en surgissait toujours d'autres. Sa volonté avait beau surmonter les obstacles, ils renaissaient sans cesse. Le Nord se révoltait au moment où le Sud était à peine soumis. Il ne restait plus au vieil Empereur après vingt années de campagnes que l'ombre de son ancienne armée, et comme la force militaire était la seule sur laquelle reposait alors l'unité de l'Empire, le démembrement de ce dernier était proche. Quand Aûrangzêb mourut en 1707 après J.-C., à l'âge de 89 ans, son fils et successeur, Bahâdur Shâh, renonça à la politique guerrière de son père et conclut la paix avec ses adversaires.

C'est sous les règnes de Shâh Jahân et d'Aûrangzêb que l'Inde fut visitée par quatre voyageurs célèbres, trois Français et un Italien : Jean-Baptiste Tavernier, François Bernier, Jean Thévenot et Niccolao Manucci. Le récit du premier, malgré son importance générale pour l'histoire de l'Inde du XVIIe siècle, ne contient pas d'indications relatives à la peinture. Au contraire, ceux des trois autres voyageurs nous apportent des renseignements précieux sur l'état des arts dans le pays du Grand Moghol.

François Bernier n'était pas parti pour ces contrées lointaines, comme la majorité des voyageurs européens, en quête d'aventures ou de richesses, mais uniquement par curiosité scientifique, poussé par « le désir de voir le monde ». Homme cultivé, ayant étudié la médecine à Montpellier, le voyageur français montre dans ces observations un esprit critique et une impartialité peu communs pour l'époque. La beauté de l'art indien l'attirait, malgré son caractère étranger au classicisme qui gouvernait alors le goût européen, et il n'hésita pas à admirer en ces termes la grande mosquée de Delhi : « Je veux bien que cet édifice ne soit pas dans ces règles et ordres d'architecture que nous croyons devoir être suivis indispensablement, néanmoins je n'y remarque rien qui m'y choque la veue, au contraire tout m'y paroit bien entendu, bien conduit, et bien proportionné... (1). »

La peinture retînt également l'attention de Bernier et nous trouvons dans son livre toute une dissertation à ce sujet. Le voyageur français remarqua que les artistes indiens formaient pour ainsi dire deux groupes différents : les peintres travaillant dans les bazars, qui n'étaient à vrai dire que des artistes d'assez basse qualité, et les peintres, attachés à la cour impériale ou à quelque prince ou seigneur, dont ils exécutaient les commandes, qui étaient de vrais artistes. La situation du peintre-artisan était des plus tristes, car chacun des innombrables fonctionnaires moghols, amîr, manṣabdâr, etc., ayant besoin de ses services, le faisait venir du bazar, l'obligeait à exécuter sa commande de force et payait ce que bon lui semblait. « Bien heureux encore sera-t-il (l'artisan) au bout du conte si on ne luy fait point donner du Korrah (fouet). » Il est facile à com-

(1) Cf. *Voyages de François Bernier, etc.*, Amsterdam 1689, t. II, p. 67-68.

prendre que dans de telles conditions les artisans indiens étaient peu inspirés pour créer des chefs-d'œuvre, ne pensant qu'à gagner leur pain et à cacher soigneusement leur pécule, de peur d'être dépouillés par les fonctionnaires, contre lesquels ils étaient sans recours (1).

La situation des artistes à la solde de l'empereur et des seigneurs était sensiblement meilleure. Les ateliers impériaux ou *kâr-khâneh* (maison de travail) se composaient de nombreuses et vastes salles occupées par des brodeurs, des laqueurs, des menuisiers, des tisseurs de soie, des tailleurs, des cordonniers, etc., et des peintres. Tout ce monde formait des corporations séparées, dans lesquelles le métier était transmis de père en fils, personne n'aspirant à dépasser sa condition héréditaire (2). Les grands seigneurs avaient des ateliers analogues.

Fr. Bernier ne manque pas de signaler l'achèvement digne de tout éloge de certaines œuvres mogholes : « Dans la peinture et dans la mignature », écrit-il, « j'ay aussi veu des pièces si belles, si fines et si délicates, que je les admirois (3). » Une peinture frappa surtout l'imagination du médecin français et lui parut un « ouvrage merveilleux » : ce fut le tableau des combats d'Akbar, représenté sur un bouclier par un artiste célèbre, qui, au dire des gens, avait mis sept ans à exécuter son travail (4). Tout en admirant la peinture indienne, Bernier lui reproche de ne pouvoir rendre l'expression du visage et les proportions du corps, critique qui peut nous paraître injuste, mais qui s'explique probablement par le fait que l'art indien était basé sur des conventions trop différentes de celles de la peinture européenne auxquelles était habitué le voyageur français (5).

Bernier séjourna aux Indes pendant douze ans, de 1655 à 1668 après J.-C., c'est-à-dire principalement sous le règne d'Aûrangzêb. Le tableau qu'il nous a laissé de l'état des arts dans la capitale moghole nous montre que bien des changements s'étaient produits depuis Jahângîr : les artistes, jadis pensionnés et comblés de titres honorifiques, devaient s'estimer satisfaits à l'époque que décrivait Bernier, d'une modeste situation dans l'atelier royal. Toutefois le médecin français est formel dans son affirmation que la floraison de la peinture indienne est restée étroitement liée au patronage des rois et des seigneurs, et que cet art serait tombé en décadence sans leur soutien (6).

Jean Thévenot qui visita l'Inde en 1666-1667 nous a laissé également un témoignage curieux sur la peinture. Ce voyageur constate tout d'abord qu'on rencontre dans le pays de nombreuses peintures sur papier ou sur carton, mais qu'en général elles sont de basse qualité. Les œuvres appréciées et d'exécution

(1) *Op. cit.*, t. II, p. 32-33.
(2) *Op. cit.*, t. II, p. 37.
(3) *Op. cit.*, t. II, p. 32.
(4) *Ibidem.*
(5) *Ibidem.*
(6) *Op. cit.*, t. I, p. 305.

supérieure sont celles que l'on exécute dans les capitales, Āgra et Delhi. Le défaut principal des images d'Āgra consiste toutefois dans leurs sujets érotiques, « pires que ceux de l'Aretin », qui empêchent les « honnêtes gens d'Europe » de les acquérir. Thévenot trouva les artistes de Delhi plus modestes : ils s'appliquent surtout aux sujets historiques, batailles et victoires de leurs souverains, sujets qu'ils arrivent à bien représenter, réalisant des ensembles ordonnés et prêtant aux personnages des attitudes appropriées à leurs rôles. Les couleurs employées parurent à Thévenot très belles, mais il n'était pas satisfait de l'exécution des visages comme déjà Bernier. En plein accord avec ce dernier, Thévenot note que, faute d'encouragement les peintres indiens travaillent moins bien qu'ils ne le pourraient, se contentant de gagner un peu d'argent pour subvenir à leurs modestes besoins. Au contraire, les paroles de Thévenot sur l'existence des graveurs indiens à Delhi restent isolées, ne se trouvant confirmées par aucun témoignage historique, ni par une seule gravure de ce genre qui nous soit parvenue. Peut-être par les « quelques gens à Delhy, qui ne gravent pas mal », faut-il entendre des artisans sur métal (1).

Le Vénitien Niccolao Manucci passa pour ainsi dire toute sa vie aux Indes. Débarqué à Surat en janvier 1656, à l'âge de 17 ans, il ne quitta plus le pays et y mourut après y avoir vécu plus de cinquante ans (à Madras en 1717 ?). Mieux placé, en sa qualité de médecin du Prince Shâh ᶜĀlem, que les autres étrangers, pour l'étude des mœurs et coutumes du pays, le Vénitien put les observer de plus près et en toute impartialité pendant de longues années. La peinture n'échappa pas non plus à son attention : ses considérations sur le portrait féminin sont des plus intéressantes et nous y reviendrons plus tard. L'album de peintures exécuté par le peintre Mîr Moḥammed sur la commande spéciale de Manucci et destiné à illustrer la *Storia do Mogor* de ce dernier, nous est parvenu, et se trouve actuellement au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris (2).

LE DÉMEMBREMENT DE L'EMPIRE MOGHOL AU XVIIIe SIÈCLE

Le démembrement de l'immense empire d'Aûrangzêb, la ruine de la robuste machine gouvernementale, créée par le génie d'Akbar, occupent le XVIIIe siècle entier. Les deux souverains qui succédèrent à Bahâdur Shâh furent assassinés. Le trône revint en 1719 à Moḥammed Shâh qui l'occupa pendant vingt-huit

(1) Cf. *Voyages de M. de Thévenot, etc.*, Paris, 1684, p. 311, 135-136.
(2) Cabinet des Estampes, O. D. 45 (réserve).

ans. Le pouvoir impérial n'étant plus qu'une ombre, son long règne fut une suite de tribulations pour lui, ainsi que pour ses sujets. L'Oudh et Ḥaïderâbâd se rendirent indépendants du pouvoir central. De nombreux territoires durent être cédés aux Mahrattes.

L'invasion de Nâdir Shâh acheva de ruiner le prestige de l'héritier des Grands Moghols. L'absence de toute résistance sérieuse de la part de son armée l'obligea â se rendre en personne au vainqueur. Il fut gardé prisonnier à Delhi que les Persans occupèrent en février 1739. Quelques semaines après, l'ancien condottiere qui ne se souvenait que trop bien de son métier, sut profiter de l'occasion que lui offrait le meurtre de quelques soldats par une population exaspérée pour mettre la ville à sac. Le trésor fabuleux des Grands Moghols composé d'un nombre incalculable de pierreries, de bijoux, de vaisselle d'or et d'argent, d'objets précieux, parmi lesquels figurait le célèbre « trône aux paons » (1), prit le chemin de la Perse, et quand, enfin, les Persans se décidèrent à quitter le pays, ils étaient chargés d'un butin immense, emportant avec eux rien qu'en monnaie une somme égale à 9.000.000 de livres sterling. Beaucoup d'artistes et d'artisans indiens durent les suivre. Les Persans négligèrent toutefois d'emmener avec eux Moḥammed Shâh qui put continuer de régner misérablement dans sa capitale dévastée.

On pense bien que des événements pareils étaient loin d'être favorables à la floraison des arts dans Delhi. Le souverain lui aussi n'était guère l'amateur d'art et le collectionneur qu'avaient été ses ancêtres. Privé de son trésor par les Persans, Moḥammed Shâh se sépara de son propre gré du superbe exemplaire du *Razm Nâmah* exécuté et enluminé pour Akbar, en le donnant au Mahârâjâ Sawaï Jaï Siṅgh II de Jaïpur, chose que n'aurait jamais faite Jahângîr pour qui une peinture ou un manuscrit étaient des trésors supérieurs aux bijoux. Ce manuscrit nous est parvenu et se trouve à la Bibliothèque de Jaïpur (2).

Sous les règnes suivants, la déchéance des souverains moghols s'accentue, et ils tombent sous la tutelle des Navâb Vazîrs d'Oudh, princes puissants du nouvel État indépendant qui s'était formé aux portes de la capitale de l'Empire. Il ne restait de ce dernier que quelques provinces autour de Delhi. Les Afghans qui occupaient le Panjâb pillèrent la capitale. L'Empereur Shâh ᶜĀlem II se réfugia prudemment chez les Anglais, et la lutte pour le trône déserté s'engagea entre les nouvelles puissances, Afghans et Mahrattes. Les Afghans d'abord victorieux (en 1761 après J.-C.) furent vaincus à leur tour dix ans après par les Mahrattes qui restaurèrent Shâh ᶜĀlem sur son trône et le prirent sous leur protection. Le Sîndhia de Gwâlior devint vazîr et chef des forces militaires de l'Em-

---

(1) J.-B. Tavernier nous a laissé une description détaillée de ce trône. Cf. *Les six voyages de J.-B. Tavernier*, etc., Paris, 1703, seconde partie, p. 268, 270.

(2) Cf. N.-C. Mehta, *Studies in Indian Painting*, chap. III ; Hendley, *Memorials of the Jeypore Exhibition* 1883, vol. IV.

pire. Mais les humiliations et les malheurs de Shâh ᶜÂlem, n'étaient pas arrivés à leur terme. En 1787 après J.-C., Delhi fut prise par le chef des Rohillas, Ghulâm Qâdir Khân qui fit crever les yeux à l'Empereur. Les princes furent jetés en prison pour y mourir de faim, les princesses déshonorées, la ville pillée. Shah ᶜAlem fut bientôt délivré par son vazîr le Sîndhia de Gwâlior qui le vengea en faisant périr le chef des Rohillas dans des supplices atroces.

Toutefois, malgré la chute vertigineuse du pouvoir impérial, que nous observons au courant du XVIIIᵉ siècle une école de peinture continua d'exister à Delhi. Un des épigones des grands maîtres de jadis fut Mîr Chand, peintre d'origine indienne, comme la plupart des artistes de l'école moghole depuis Akbar. Il fleurit entre 1755 et 1785 après J.-C. sous le règne de Shâh ᶜÂlem, dont il nous a laissé le portrait. Mîr Chand travailla dans tous les genres imitant avec beaucoup d'habileté les sujets persans du XVIᵉ siècle ainsi que les peintures européennes. Cela ne l'empêcha pas d'avoir son style personnel caractéristique de XVIIIᵉ siècle indien (1).

LES ÉTATS VASSAUX DE L'EMPIRE MOGHOL

C'est dans son développement à la cour des Empereurs Moghols que nous avons considéré jusqu'à présent la peinture indienne. Mais dans la renaissance de l'art pictural qui caractérise cette époque, l'école moghole est loin d'être la seule, quoiqu'elle occupe la première place dans le mouvement rénovateur.

Déjà, sous Akbar, la cour moghole était pleine de Râjputs, car toute la politique de l'Empereur tendait à s'étayer d'éléments autochtones, en créant des relations étroites avec les princes indiens. Pour resserrer ces liens Akbar épousa (en 1562 après J.-C.) une princesse râjpute, la fille du Râjâ Bihârî Mall d'Amber. Parmi les hommes les plus influents à la cour moghole figurèrent le fils et le neveu de ce dernier, Bhagavân Dâs et Râjâ Mân Siṅgh, tandis qu'une place non moins importante dans l'entourage de l'Empereur fut occupée par le Râjâ de Bikanîr, Rai Siṅgh. On peut citer encore les râjâs Udai Siṅgh de Jodhpur et Basu de Mau, ainsi qu'un grand nombre de Râjputs dans l'armée ou dans l'administration civile. Tous ces princes et ces nobles de l'entourage d'Akbar ne pouvaient rester étrangers aux influences et aux modes de la cour. Le goût et l'intérêt que l'Empereur manifestait pour la peinture devaient trouver des imitateurs, et bien des râjâs, rentrés dans leurs châteaux de province, ne manquaient pas d'y installer des ateliers avec leurs propres artistes.

(1) Cf. E. Kuhnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, p. 133-134 ; *Mir Tschand, ein unbekannter Mogulmaler*, Berliner Museen, nov.-déc. 1922.

Quelques-unes de ces œuvres provinciales de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècles nous sont parvenues. Citons des peintures du Râjputâna (1), ainsi que les reliures peintes des manuscrits bengalis de Bîrbhûm (Oṛissâ) (2), les enluminures du *Rasikapriya* de Kesava Dâsa (3) et la série des illustrations des *Râgmâlâs* composant le manuscrit dit de l'Archevêque Laud (4).

Sous Jahângîr comme sous Akbar les Râjputs conservèrent leurs places importantes à la cour, dans l'armée et dans l'administration. L'un d'eux, Râjâ Bîr Siṅgh Deva d'Oṛchâ, qui, en 1602 après J.-C., fit assassiner Abu'l-Fażl pour satisfaire le désir du prince Salîm (le futur empereur Jahângîr), fut comblé de faveurs lors de l'avènement de ce dernier au trône. Ce râjâ, possesseur d'une fortune énorme, fut aussi ami des arts, particulièrement de l'architecture. Les palais-forteresses qu'il fit construire à Oṛchâ et à Datiâ se rangent parmi les œuvres classiques de l'époque. Le beau manuscrit enluminé du *Dîvân* de Hâfiẓ (premier quart du XVIIe siècle), conservé au palais de Datiâ nous permet aussi de supposer que Bîr Siṅgh ne fut pas indifférent à la peinture (5). Des fresques datant du XVIIe à la moitié du XIXe siècles, qui se sont conservées dans le Bundelkhand (à Datiâ, Oṛchâ, Talbehet et à Banpur) nous fournissent une preuve de l'activité artistique du pays (6).

L'infiltration des principes de l'art moghol se remarque également dans les œuvres jaïnes, comme le prouve une lettre adressée en 1610 après J.-C. par les jaïns d'Âgra à leur guru ou chef spirituel et illustrée d'après nature par un artiste de la cour impériale du nom de Salivâhana (7).

---

(1) Cf. A. Coomaraswamy, *Rajput painting*, vol. II, *Portfolio of Indian art, Catalogue of the Indian collections in the Museum of Fine Arts, Boston*, vol. V ; British Museum, 1924-12-28-01-02-03. Nous ne partageons pas l'avis de M. Blochet sur une peinture de la Bibliothèque Nationale (suppl. persan 1572, fol. 26) représentant un prince assis sur un trône entre deux hommes et un enfant (voir reprod. et descrip. dans Blochet, Les *Enluminures des manuscrits orientaux, etc.*, Paris, 1926, pl. CIX et p. 153). M. Blochet affirme que nous sommes en présence d'une œuvre de facture râjpute exécutée vers 1560 après J.-C. Pourtant le style de cette peinture diffère nettement des autres peintures râjputes de l'époque. De même les personnages représentés sont vêtus non selon la mode râjpute du XVIe siècle, mais selon la mode sud-indienne du XVIIe siècle. (Cf. à ce sujet M. Goetz, *Kostüm und Mode an den indischen Fürstenhofen, etc.* — Jahr. Asiat. Kunst, Leipzig, 1924). Il serait donc plus juste d'attribuer la peinture en question à l'une des écoles du Dekkhan et de la dater d'au moins un demi-siècle, ou même d'un siècle entier plus tard. D'ailleurs M. Blochet n'expose aucune des raisons qui l'ont fait dater cette œuvre avec tant d'exactitude (1560 ?). De même M. Blochet se trompe : 1° dans l'interprétation du sujet : l'enfant présente au prince non une *dragée* (!), mais un paquet de bétel ; 2° dans son affirmation, que les musulmans de l'Inde portaient à l'époque moghole leur robe (*qabâ* ou *jâmah*) fermée du côté gauche, tandis que les hindouistes la fermaient du côté droit. La réalité est précisément inverse (voir par exemple, N. Manucci, *Storia do Mogor*, trad. Irvine, London, 1907, vol. II, p. 122 ; G. Carreri, *Voyage du Tour du Monde*, t. III, L'Indostan, Paris, 1719, p. 169, H. Goetz, *op. cit.*).

(2) Cf. D. C. Sen, *History of Bengali Laguage & Litterature.*

(3) Kesava Dâsa visita la cour moghole en qualité d'ambassadeur du prince d'Oṛchâ. Cf. A. Coomaraswamy, Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston, n° 109.

(4) Conservé à Oxford, Bodleian Library, Or. 149 (Laud).

(5) Cf. N.-C. Mehta, *Studies in Indian painting*, p. 40.

(6) Cf. P.-C. Mukerji, *Report on the antiquities in the District of Lalitpur*, Roorkee 1899, p. 27 ; deux portraits de l'école Bundela sont reproduits chez Mehta, *Studies Ind. Paint.*, p. 14 et 15. Ils datent de la fin du XVIIIe siècle.

(7) Cf. N.-C. Mehta, *op. cit.*, chap. VII, p. 30.

Le transfert de la résidence de Jahângîr à Lahore, située dans le voisinage immédiat des États râjputs du Himâlaya fut suivi d'expéditions militaires contre ces derniers. La guerre contre le Kâṅgṛâ et le Jamû, deux États révoltés, se termina d'abord par la soumission du second (1616 après J.-C.). Le Râjâ Sangram de Jamû dut venir en personne présenter ses hommages à Jahângîr, à la cour duquel il séjourna pendant quelque temps. Après un long siège le fort de Kâṅgṛâ dut capituler et le pays se soumit aux Moghols (1620 après J.-C.).

Pendant les chaleurs de l'été, Jahângîr avait l'habitude de transporter sa résistance dans les montagnes du Kaśmîr. En 1621 après J.-C., il entreprit un voyage à Kâṅgṛâ et à Dahvarî, lieu qui reçut le nom de Nûrpûr en l'honneur de l'Impératrice. L'Empereur se plut dans ce pays montagneux et eut même l'idée de construire une résidence d'été près de Nûrpûr (1). On conçoit l'importance de ce séjour pour le développement des écoles locales (2). Les relations établies avec les états râjputs ne restèrent pas sans influence sur leurs écoles au cours des règnes suivants (3). Nous devons pourtant constater qu'à partir de Shâh Jahân, les Râjputs ne jouissaient plus à la cour de leur ancienne faveur. Les Indiens du Sud gagnèrent au contraire beaucoup d'importance sous ce règne.

La politique d'intolérance d'Aûrangzêb finit par faire des Râjputs, jadis vassaux fidèles de l'empire, des ennemis irréconciliables, qui faillirent provoquer la chute de ce souverain lors de la révolte d'un de ses fils, le prince Akbar. Mais, dans le domaine des arts, le puritanisme musulman d'Aûrangzêb, si hostile aux images, aboutit à des résultats contraires. En privant les artistes des ateliers de Delhi du patronage royal, il accéléra leur dispersion dans l'Inde entière, et par cela même la propagation des traditions de l'école moghole dans le pays.

Un épisode curieux qui pourrait être rattaché à cette émigration nous est connu. Quand le prince Solaimân Shekûh, fils de Dârâ Shekûh, fut obligé d'échapper aux persécutions d'Aûrangzêb, il se réfugia, accompagné de deux artistes, Shamdâs et Kehardâs, à Srînagar, chez le Râjâ Fath Siṅgh de Gaṛhwâl. Dédaignant les lois de l'hospitalité, le Râhâ livra le Prince à son terrible oncle Aûrangzêb, mais les peintres furent retenus auprès de cette cour provinciale. Fath Siṅgh semble avoir pris un intérêt considérable à leurs travaux, car il octroya en fief à chacun d'eux cinquante villages avec une pension de cinq roupies par jour (4). Nous en pouvons conclure que les artistes de la Capitale étaient recherchés dans les provinces et que leurs services étaient rétribués d'une manière princière. Les deux émigrants donnèrent naissance à une lignée d'artistes.

Avec la décadence de l'Empire Moghol au XVIIIe siècle, de nouveaux centres

---

(1) Cf. Kangra Gazetteer 1883, vol. I.
(2) Cf. H. Goetz, *Studien zur Râjputen Mahlerei*, Ostasiat Zeit. Avr., 1922-1923.
(3) Cf. A. Coomaraswamy, *Rajput Painting*, Pl. XLIII, XLIV, XLVIII.
(4) Cf. Pandit Chandra Dar Guleri, *A signed Mola Ram*, Rûpam, avril 1920.

artistiques apparaissent. Une puissante coalition râjpute se forme autour du Mahârâjâ d'Amber-Jaïpur, Sawai Jai Siṅgh II. Nous devons à l'initiative de ce prince, ami des sciences et des arts, la publication de tables astronomiques ainsi que la construction de la nouvelle cité de Jaïpur, la seule ville aux Indes qui soit bâtie selon un plan régulier, avec ses rues larges disposées en échiquier et ses maisons construites selon le même modèle (1). Son règne contribua à l'ascension du pouvoir des Râjputs qui ne restèrent que nominalement rattachés à l'Empire. Jaïpur, capitale râjpute florissante, finit par égaler si ce n'est surpasser dans le domaine des arts, Delhi, rivale déchue exposée aux révolutions de palais et aux invasions.

La région montagneuse du Himâlaya, éloignée des luttes sanglantes, offrait des conditions de sécurité particulièrement favorables aux personnes désireuses de jouir des bienfaits d'une vie paisible. Soumises jadis par Akbar et par Jahângîr, les petites principautés râjputes de ce pays, ayant reconquis leur liberté ancienne avec l'effondrement du pouvoir moghol, s'étaient unifiées sous l'hégémonie de Kâṅgṛâ et de Jamû les États les plus importants de cette confédération. Leur situation tranquille et prospère au milieu des troubles contribua à en faire un foyer artistique important. L'État de Kâṅgṛâ, devenu indépendant depuis 1752 après J.-C., atteignit un degré exceptionnel de prospérité sous le règne de Saṁsâr Cand (2).

Après vingt années de règne heureux, ce prince ruina son pays en entrant en guerre avec les Gurkhas (de 1805 à 1809 après J.-C.). Le Kâṅgṛâ fut envahi par ces montagnards sauvages et dévasté pendant de longues années. Riche et fertile, il fut transformé en désert, ses villes naguère florissantes devinrent des ruines, visitées seulement par des tigres. Mais revenons à la paix qui est le temps des arts.

La peinture resta toujours l'art préféré du grand mécène que fut Saṁsâr Cand. Le voyageur anglais Moorcroft qui visita le Râjâ dans sa nouvelle capitale, Tarâ Sujânpur, en 1820 après J.-C. (donc après sa guerre désastreuse), nous a laissé une relation de son séjour dans ce pays (3). Le Râjâ, jadis si puissant et si riche, était ruiné et devenu vassal des Sikhs. Il se plaignait de ne pouvoir suffire au train de sa maison princière et habitait non plus un palais luxueux, mais quelques bâtiments modestes, craignant de susciter l'envie chez son suzerain le chef sikh, Ranjît Siṅgh. Sa déchéance ne l'empêcha pas néanmoins de conserver ses goûts artistiques. « Saṁsar Cand », raconte Moorcroft, « aime la peinture et a beaucoup d'artistes à ses gages. Il possède une collection importante de tableaux, dont la plus grande partie représente les exploits

(1) Cf. N.-C. Mehta, *Studies in Indian Painting*, chap. III et pl. VIII.
(2) Cf. Hutchison et Vogel, *History of Kaṅgra*, Journal of Panjab Historical Society 1918, vol. VII.
(3) Cf. Moorcroft, *Travels in the Himalayan Provinces*, London, 1841.

de Krishna et de Balarama, les aventures des râjâs voisins et de leurs prédécesseurs. Parmi ses tableaux on remarquait deux portraits d'Alexandre le Grand, dont un me fut donné par Rai Anirudha (fils du Râjâ) (1). » Ces épaves conservées avec soin dans la misère, nous permettent d'avoir une idée de ce que durent être pour l'art et les artistes les vingt années heureuses du règne de Samsar Cand.

La petite principauté de Tehri-Gaṛhwâl, voisine de celle de Kâṅgṛâ, eut aussi, comme tant d'autres son école de peinture. Elle nous a même conservé les noms de trois de ses maîtres. Le premier, Mola Ram, descendant d'une famille de peintres émigrés de Delhi sous Aûrangzêb (2), fut d'abord protégé par le prince de Gaṛhwâl, Jaikrit Shâh, qui lui accorda en fief 60 villages avec une pension de cinq roupies par jour. Après la domination des Gurkhas, que le pays eut à subir pendant onze années, Mola Ram réussit à se trouver un nouveau mécène dans la personne du souverain, Râjâ Sudarshan Shah. Ce prince soutint également les deux autres maîtres de cette école, Mânaku et Chaitu (3). L'œuvre de ces artistes, dont nous possédons des peintures signées, appartient à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles (4).

Les écoles de Kâṅgṛâ et de Gaṛhwâl sont étroitement liées à celle du Jamû. Elles appartiennent toutes les trois, ainsi que d'autres d'un intérêt secondaire, au groupe des écoles râjputes de la « Montagne » (du Himâlaya), dites *pahâṛî*. Le Jamû, dont le souverain, Râjâ Ranjît Deva fut le contemporain de Saṁsar Cand, était un État d'une importance égale à celui de Kaṅgṛa. Son art nous est connu à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle. On peut également rattacher aux écoles de la Montagne celle du Kaśmîr.

Une étroite parenté relie les écoles de la Montagne à celle des Sikhs, peuple guerrier qui dans la seconde moitié du XVIIIe siècle soumet à son pouvoir les principautés râjputes du Himâlaya. Les vaincus ont leur revanche dans le domaine des arts. Les peintres de Lahore, capitale des Sikhs, subissent l'influence de leurs collègues de Kâṅgṛâ. Leurs œuvres, empreintes d'une rudesse martiale, ne sont pas dépourvues du charme qui réside dans leur force et leur expression. Les Sikhs empruntent à l'école moghole son goût du portrait.

---

(1) Cf. Moorcroft, *Travels, etc.*, vol. I, p. 126 et suite.

(2) Mola Ram descendait de Kehardâs, artiste qui accompagnait Solaimân Shekûh. Cf. Pandit Chandra Dar Guleri, *A signed Mola Ram*, Rûpam, avril 1920.

(3) C'est M. N.-C. Mehta qui signala le premier l'existence de ces deux peintres (*Two Pahari Painters*, Rûpam 1926, n° 26).

(4) M. N.-C. Mehta attribue également à Mânaku et à Chaitu plusieurs peintures non signées (*Studies in Indian Painting*, chap. V). Nous ne pouvons toutefois reconnaître l'exactitude de ces attributions. Les cinq peintures non signées (reproduites pl. XXII-XXVI) que M. Mehta croit être de Mânaku diffèrent sensiblement de son œuvre signée (reproduite pl. XXI). De même pour Chaitu. S'il nous est possible d'admettre encore l'attribution à son pinceau du *Départ de Râma en exil* (pl. XIX), le *Dana-Lîlâ* (pl. XX) nous paraît être d'un style différent de la peinture signée (pl. XVIII), ce que M. Mehta avoue d'ailleurs dans sa remarque : « There is nothing positive to ascertain the authorship of these pictures » (p. 58). En général on ne peut être que très prudent dans l'attribution des peintures indiennes à tel ou tel maître, et il convient de se rappeler toujours le caractère collectif et impersonnel de cet art.

La création d'un grand nombre d'États indépendants augmente le nombre des centres artistiques. Nous trouvons des écoles de peintures à Lucknow, capitale de l'Oudh, à la cour du Navâb Vazîr ainsi qu'à Patna, dans le Bihâr, qui produisit de belles peintures vers la fin du XVIIIe siècle.

Nous n'avons suivi jusqu'à présent que l'évolution de la peinture dans l'Inde du Nord. Dans le Dekkhan, les cours fastueuses des ᶜÂdil Shâhs de Bîjâpûr et des Niẓâm Shâhs d'Aḥmednagar offraient des conditions plus que favorables à la floraison des arts. L'absence d'une documentation suivie ne nous permet pas encore de reconstituer l'histoire de la peinture sud-indienne. Il ressort, toutefois, de quelques peintures qui nous sont parvenues, qu'elle fut semblable à celle de l'école moghole. Nous observons, comme dans cette dernière, la prédominance primitive d'éléments iraniens (dus aux rapports suivis des rois shîᶜahs sud-indiens avec la Perse) qui s'effacent rapidement devant les traditions locales. D'autre part, les relations artistiques entre l'école moghole et les écoles dekkhanies ont du être des plus étroites comme le démontre l'envoi par Jahângîr et Shâh Jahân de leurs portraits au Quṭb Shâh de Golconde, et au ᶜÂdil Shâh de Bîjâpûr (1).

Dans la dernière moitié du XVIIe siècle, l'Empire Moghol finit par absorber les États indépendants de l'Inde du Sud. Cette unification fut, il est vrai de courte durée, et le démembrement de l'immense État créé par Aûrangzêb ne se fit pas attendre. Les provinces mahrattes furent les premières à se détacher de lui, en 1708 après J.-C. La prospérité politique, qui accompagna le gouvernement des Pêshwâs, fit de Puna, leur capitale, un nouveau centre artistique. Les Pêshwas possédaient une galerie de peintures, où les chefs-d'œuvre des écoles moghole et persane côtoyaient les tableaux européens. Les murs du Shanvar Vada, un des palais des Pêshwâs, furent décorés de fresques sous Bâlajî Bâjî Râo (1740-1761). Des sujets empruntés aux épopées et à la mythologie indiennes entremêlés d'une ornementation florale recouvraient les plafonds et les murs. Pour l'exécution de ces peintures on avait placé les élèves de l'école des beaux-arts de Puna sous la direction d'un maître, du nom de Bhojraj, venu spécialement de Jaïpur (2).

En 1722 après J.-C., le vazîr de l'empereur Moḥammed Shâh, Âṣaf Jâh, gouverneur de Ḥaïderâbâd, après s'être proclamé indépendant fondait une nouvelle dynastie, celle des Niẓâms. Il n'y a aucun doute qu'à l'instar des Pâdshâhs de Delhi et des Quṭb Shâhs, ses prédécesseurs sur le trône de Golconde, le nouveau Niẓâm voulut avoir aussi ses peintres.

---

(1) Nous savons même, que le portrait expédié par Shâh Jahân au ᶜÂdil Shâh était avec des perles et des émeraudes et suspendu sur une chaîne en perles (cf. J. Sarkar, *History of Aurangzeb*, vol. I, p. 40, Calcutta, 1912.

(2) Cf. D. B. Parasnis, *Poona in bygone days*, Bombay 1921, p. 8 et 18 ; Kincaid et Parasnis, *History of Marathas*, vol. III avec les reproductions des portraits des Peshvas.

IV. LA TECHNIQUE DE LA PEINTURE INDIENNE

Il est curieux de constater que tous les artistes indiens du Himâlaya à Ḥaïderâbâd et de Jaïpur à Patna, patronnés par des Pâdshâhs ou des Râjâs, des Niẓâms ou des Navâb Vazîrs, ont toujours employé dans l'ensemble les mêmes procédés techniques, qui remontent aux plus vieilles traditions autochtones. Les peintres des écoles néo-indiennes, qu'ils soient de Delhi, de Jaïpur, de Kâṅgṛâ, du Bihâr, de Lahore, de Ḥaïderâbâd, de Misore, etc., commençaient d'habitude par tracer leur dessin sur le papier avec du rouge, parfois avec un crayon en plomb ou du jaune, et corrigeaient ensuite leur première esquisse avec du noir. Le tracé recouvert à son tour d'une légère couche de blanc devenait à peine visible. Ce travail fini, le peintre appliquait les couleurs, après quoi, un contour définitif en noir ou de la même couleur mais d'une teinte plus foncée que la surface coloriée, terminait l'œuvre. Les couleurs employées étaient une sorte de gouache habituellement délayée dans de la gomme arabique ou dans de l'eau amidonnée (1).

Mr. P. Brown dans ses ouvrages *Indian painting* (p. 107) et *Indian painting under the Mughals* (p. 189-190) nous donne la liste suivante des couleurs employées par les artistes indiens :

Blanc : de plomb (cerusite) de Kashgar.

Noir : de fumée (*kajal*).

Rouge : d'oxyde de fer provenant des environs de Jabalbut (Provinces Centrales, Inde) et comprenant deux espèces : le rouge dit indien (*hurmachî*) et le rouge ocre (*gerû*) ; d'oxyde de mercure (cinnabre) (*shangarf*) le plus fréquemment employé; laque, préparé du produit d'un insecte, *Coccus lacca*, fréquent dans le Bengale (*lakh*); *kirmîs*, obtenu d'un insecte, *Coccus Indicus* ou *Ilicis*; cochenille, *Coccus cacti*, découvert en 1518.

Bleu : préparé de lapis-lazuli (*lâljward*) broyé en poudre provenant de Badakshan ; indigo (*nîl*) ; azurite provenant de Hongrie ; on remarque son emploi seulement dans les premières peintures mogholes.

---

(1) Au sujet de l'eau amidonnée qui servait à délayer les couleurs, cf. L. H. Fischer, *Indische Malerei*, Zeit. für bildende Kunst. N. F. 1, 1890. Au sujet du crayon en plomb cf. A. Coomaraswamy, *Rajput paintings, Cat. Museum of Fine Arts, Boston*, vol. V, p. 20.

Jaune : orpiment (arsenic et soufre combinés) (*hartâl*) ; indien (*peorî*) (exanth. de magnésie) ; extrait des fleurs dhâk, *Butea frondosa* (*naqlî peorî*) ; chrome ;

Vert : vert-de-gris pulvérisé (*jangal, zangâr*) ; mélange d'indigo et d'orpiment; extrait de la plante Mûng, *Phaseolus Mungo* ; mélange de noir, d'orpiment et d'indigo dit vert « pastèque » (*tarbûzî*) ; silicate d'oxyde de fer, terre verte (*sang sabz*) ;

Violet : mélange de vermillon (*shangarf*) et d'indigo ; ocre (*hormuzî*) provenant de l'île de Hormuz.

Brun : mélange de *hormuzî* et de *kajal* (noir de suie).

Avant d'être consacré peintre, un apprenti devait d'abord copier des modèles jusqu'à ce qu'il pût les reproduire de mémoire. Cette méthode qui nous paraîtrait paradoxale en Europe, avait l'avantage de donner aux artistes une grande maîtrise. Son apprentissage terminé, le peintre indien avait toutes latitudes de travailler à sa guise. La force de la tradition était telle que même les meilleurs maîtres ne se faisaient aucun scrupule d'emprunter à leurs illustres devanciers des détails qu'ils utilisaient en ne les modifiant que légèrement. Il était également admis de travailler selon des styles anciens : c'est la raison pour laquelle nous trouvons à la fin du XVIIIe siècle des peintures exécutées suivant la manière persane du XVIe siècle. Ces emprunts n'empêchaient pas les vrais artistes de créer des œuvres originales. Quant aux artisans sans aucun génie créateur, ils se contentaient de copier servilement les modèles classiques, copies en général grossières, dépourvues de tout caractère artistique.

Pour exécuter ces copies, les artisans indiens se servaient habituellement de poncifs. C'étaient des dessins exécutés sur un parchemin très fin dont les contours étaient percés de petits trous imperceptibles. Après l'avoir appliqué sur une feuille de papier on le couvrait avec du charbon en poudre, qui, pénétrant à travers les ouvertures, laissait sur le papier un tracé à peine visible, très fragile du reste, disparaissant au moindre souffle, mais suffisant pour permettre de reconstituer l'ensemble des contours de l'original.

Dans l'Inde ancienne, les peintures étaient exécutées sur des tissus et des planches, et les enluminures des manuscrits (comme ces derniers du reste) sur des feuilles de palmier. Le papier fut introduit dans l'Inde vers le XIe siècle. Des manuscrits illustrés jaïnas du XVe sont déjà exécutés sur papier. Avec la conquête moghole, son emploi pour les peintures prend une grande extension ; importé de Perse, il fut fabriqué ensuite sur place.

Selon Mr. P. Brown on fabriquait dans l'Inde les espèces suivantes de papier : papier de bambou (*basâhâ* ou *bhansî*), papier de jute (*tât*), papier de coton (*tât*) (*tûlat*), papier de lin (*sannî*), papier en soie (*harîrî* ou *reshmî*). Les deux dernières espèces n'étaient fabriquées qu'en très petite quantité (1).

(1) Cf. P. Brown, *Ind. paint. Gr. Mugh.*, p. 185.

Il est aisé de concevoir que l'introduction du papier, qui n'apparut en grande quantité qu'à l'époque d'Akbar, fut de la plus grande importance pour le développement de la peinture indienne. La feuille de papier fournit aux artistes des écoles indiennes la surface idéale pour leurs nouveaux essais. Si la vaste étendue des murs rendait au peintre toute innovation difficile et l'obligeait à suivre servilement la tradition, rien ne l'empêchait de faire ses expériences sur une feuille de papier relativement peu coûteuse.

L'artiste indien possédait tout un assortiment de pinceaux, neuf pour chaque couleur, adaptés spécialement à la peinture sur papier, appareil technique de la plus haute importance. Cette gamme de pinceaux en poil de vache, de chèvre et d'écureuil, allant du plus gros au plus fin, composé parfois d'un poil unique (yek bâl qalam) et servant à tracer les lignes presque imperceptibles du visage et des yeux, dotait l'artiste indien d'un instrument digne de ses capacités (1).

C'est le pinceau dénommé en persan *qalam* (du latin *calamus*) qui devint synonyme de style. On parle des différents *qalams* de la peinture indienne. Leurs dénominations indiquent pour la plupart le lieu géographique des différentes écoles : tels sont les qalams de Delhi, Jaïpur, Kâṅgṛâ, Lahore, Patna, Ḥaïderâbâd, etc. Quelquefois, le mot qalam signifie exclusivement le style de la peinture, ainsi les qalams *'îrânî* et *siyâhî* expriment la « manière persane » et la « manière noire ».

***

Arrivés au terme de la partie historique de notre ouvrage, résumons-en brièvement les données principales.

Des témoignages littéraires nombreux tendent à prouver le rôle important de la peinture dans la vie publique et privée de l'Inde antique. L'élément profane qui prédomine dans cet art, patronné par des princes et de riches citadins, répond à la culture urbaine raffinée de l'époque.

Le moyen âge indien, ère de féodalisme râjput et de mysticisme religieux, contribue à créer l'ambiance favorable à l'éclosion d'un art hiératique. Les nombreux traités de peinture de l'époque, dont les premiers remontent à la fin de la période classique accommodent les restes des traditions antiques à un art asservi à la religion.

---

(1) Cf. E. Havell, *Indian sculp. and paint.*, p. 208 ; K. P. Jayaswal, *Hindu text on painting*, Modern Review, XXXIII, p. 734 ; *Viṣṇudharmottara*, trad. St. Kramrisch, p. 15.

La domination moghole fait sortir l'art indien de sa torpeur pour le confronter à des civilisations nouvelles. Les ateliers, organisés par les nouveaux empereurs, deviennent des académies, réunissant sous la direction des maîtres iraniens la fleur des artistes de l'Inde entière. L'effort personnel des souverains moghols dans le domaine des arts mérite tout particulièrement d'être noté. L'art indien doit au génie organisateur d'Akbar et à la passion de Jahângîr les bases solides de sa renaissance ainsi que les conditions exceptionnellement favorables de sa riche floraison. Les nombreux tableaux européens qui viennent à cette époque remplir le palais impérial, servent de modèles aux artistes indiens. Sous Shâh Jahân les conditions restent encore favorables au développement de la peinture, mais elles cessent de l'être avec l'avènement au trône de l'empereur iconoclaste, Aûrangzêb. Au XVIIIe siècle la décadence politique de l'Empire Moghol lui enlève son hégémonie artistique, qui passe aux nouveaux États surgis sur ses décombres.

Les relations étroites qui s'établissent dès le XVIe siècle entre la cour moghole et les principautés râjputes contribuent grandement à la diffusion de la renaissance artistique suscitée dans les capitales mogholes par le patronage royal. Pour suivre l'exemple du Grand Moghol, ses vassaux se mettent à faire les mécènes dans leurs provinces, chaque râjâ tenant à avoir son école et ses artistes.

En retrouvant à la cour des potentats des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles des conditions favorables à son développement, la peinture indienne quitte l'habit religieux dont l'avait affublé le moyen âge pour reprendre le caractère profane qu'elle possédait dans l'antiquité.

Telles sont les conditions qui, à diverses époques, ont formé l'ambiance dans laquelle se développa la peinture indienne.

DEUXIÈME PARTIE

LES ÉLÉMENTS
DE LA PEINTURE INDIENNE

I. LA NATURE

LA NATURE DANS L'ART DE L'INDE ANTIQUE ET MÉDIÉVALE

Le sentiment de la nature fut toujours très développé chez les Indiens. Les nombreuses descriptions de beaux sites que nous trouvons dans la littérature sanscrite en font foi. Il se reflète aussi dans le caractère des héros nationaux, chez qui il l'emporte sur tout autre, en leur faisant oublier les pire vicissitudes de la vie humaine. Ainsi, la vue imposante du mont Citrakûta suffit pour consoler Râma de la perte de son royaume. C'est en vrai artiste que le prince exilé contemple et décrit le paysage environnant : les sommets et les rochers qui se découpent en mille formes et brillent de toutes les couleurs, les uns paraissant d'argent, les autres de pourpre, d'azur ou d'émeraude ; les versants semblables à de vertes bannières resplendissantes sous leurs broderies d'or ; les tapis de fleurs languissantes, qui luisent en flammes multicolores. Râma n'omet aucun détail pittoresque dans le tableau de la merveilleuse montagne, qu'il trace avec tant de sentiment (1). La tendance à rechercher les liens qui unissent la nature à l'homme, leurs « affinités secrètes » se retrouve aussi dans les discours du même héros : « Ces nuits », dit-il, « sombres et nuageuses, sans lune ni étoiles répondent aux souffrances de l'amour » ; ou « le soleil, voilé d'épais nuages... paraît aujourd'hui être troublé comme je le suis moi-même (2). »

Il est à regretter que les paysages ne se rencontrent guère sur les rares peintures de haute époque que nous possédons. Ils font défaut sur les fresques d'Ajaṇṭa, où le décor architectural domine. Par contre, elles abondent en motifs ornementaux empruntés au monde végétal. Les plantes apparaissent

---

(1) Cf. *Râmâyana, Ayodhyâkâṇḍa*, XCIV.
(2) Cf. *Râmâyana, Kiṣkindhâkâṇḍa*, XXVII.

à l'esprit indien comme des êtres non seulement animés, mais doués de sens (3). Les âmes qui les habitent sont des âmes déchues que les mauvaises actions commises ont fait retomber à un degré inférieur de l'existence, où les facultés intellectuelles et la volonté étant peu développées, il ne leur reste que la capacité de sentir et de souffrir.

Les rares données sur la représentation de la nature qu'il nous est possible de tirer des fresques d'Ajaṇṭâ peuvent être classées en deux groupes. Les éléments considérés isolément d'abord : arbres, fleurs ou plantes etc., qui témoignent d'un traitement décoratif d'après nature, à la seule exception des rochers dont la représentation reste conventionnelle ; d'autre part l'ensemble de la vision artistique, composition et perspective, qui nous permet de conclure que le problème de l'espace à trois dimensions se posait déjà pour l'artiste indien. Les nombreux édifices représentés sur les fresques d'Ajaṇṭâ ont, en effet, du relief et s'en vont en profondeur, formant parfois des ensembles que l'on serait tenté de qualifier de « vedute », paysages architecturaux. Toute cette architecture est représentée tantôt, comme si elle était observée par quelqu'un placé à sa hauteur (en perspective convergente de l'art européen), tantôt vue d'en haut (en perspective divergente à la mode des artistes chinois). Ces deux points de vue permettent à l'artiste d'élargir les limites du sujet en montrant, par exemple, ce qui se passe à l'intérieur d'une enceinte close.

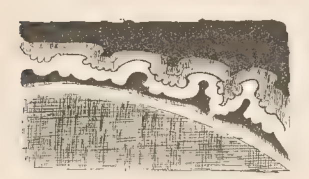


Fig. 1. — Nuages. (École jaïne, xve siècle.)

Faute de paysages de haute époque, nous devons recourir aux descriptions que nous ont conservées les traités de peinture. Le *Viṣṇudharmottara*, entre autres, contient des indications précieuses sur la manière de peindre les six saisons. Les saisons, selon ce traité, doivent être représentées, d'après nature, par des arbres en fleurs ou couverts de fruits, des êtres gais ou tristes. Le printemps sera figuré par des hommes et des femmes en liesse, des arbres riants, printaniers, le va-et-vient des abeilles, par des coucous. Des mares desséchées, des hommes harassés de fatigue, des daims cherchant l'ombre des forêts, des buffles s'enterrant dans la boue contribueront à suggérer l'image de l'été. La saison des pluies qui lui succède se distinguera par des

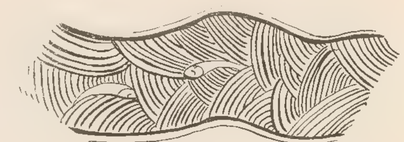


Fig. 2. — Rivière (École jaïne, xve siècle.)

(3) Cf. *Mahâbhârata, Mokṣadharma,* 12, 184 ; Cf. également Deussen, *Vier. phil. Texte des Mahâbhârata,* 3, 151.

éclairs embellis d'arcs-en-ciel, d'épais nuages, des oiseaux réfugiés sur des arbres, des lions et des tigres regagnant leurs tanières. L'automne sera figurée par le peintre au moyen d'arbres alourdis de fruits, de récoltes prêtes à être rentrées, d'étangs peuplés de cygnes et ornés de lotus. L'artiste habile aura à rendre la saison des rosées (hemanta, l'approche de l'hiver) par une brume glacée s'étendant à l'horizon, une terre vide de récoltes, un sol couvert de rosée. Les signes distinctifs de l'hiver seront une gelée blanche recouvrant le pays, des hommes grelottant de froid, des éléphants et des corbeaux pleins d'une animation joyeuse (1). Ces indications contiennent tout un programme de peinture de paysage qui fait preuve de son état avancé dès une époque reculée.

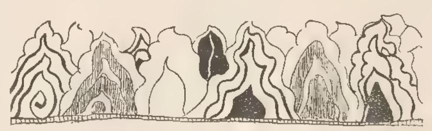


Fig. 3. — Montagnes (École jaïne, xve siècle).

Ainsi la confrontation des données littéraires avec les fragments des peintures qui nous sont parvenus, permet d'affirmer le caractère réaliste de la représentation de la nature dans l'Inde antique.

Celle que nous retrouvons dans l'art indien médiéval, les miniatures des écoles religieuse, jaïne et profane gûjarâtie, à la veille de l'invasion moghole est absolument différente. La tendance réaliste primitive finit par céder la place à une conception purement décorative. Les sujets se déroulent sur un fond uni (le plus souvent rouge) ; toute profondeur, et avec elle la perspective convergente, disparaît. Les objets ne sont plus disposés l'un derrière l'autre (comme c'était encore le cas dans les miniatures népalaises des xe et xie siècles, sans parler des fresques d'Ajaṇṭâ), mais sont superposés. Leur grandeur ne dépend ni de leurs dimensions réelles ni de leur éloignement dans l'espace, mais de leur importance dans le sujet représenté. Un homme peut être plus grand que les éléphants, les arbres et les palais qui se trouvent dans son voisinage. Les princes et les saints seront toujours plus grands que les serviteurs et les pénitents. Nous sommes en présence d'une *perspective hiérarchique* (2).

Les éléments de la nature perdent leur caractère réaliste. Le ciel est suggéré par des nuages d'une forme conventionnelle (noirs et bleus sur fond rouge) (3). Le soleil et la lune, qui le décorent parfois sont représentés le premier par un petit disque doré, la seconde par un croissant épais et doré (4). L'eau trouve

---

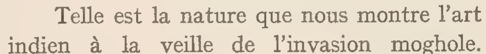
(1) Cf. *Viṣṇudharmottara*, chap. xlii, trad. St. Kramrisch, p. 52-53.
(2) Voir pl. I et II.
(3) Voir fig. I.
(4) Le croissant de ce type se retrouve dans la peinture indienne des xviie et xviiie siècles. Voir, par exemple, pl. XCVI, *a*.

son image conventionnelle dans un mélange curieux d'entrelacs (1). Une série de triangles aux bords sinueux figure les montagnes (2). L'arbre est le décor préféré de l'art indien de tous les temps : c'est sous son ombre qu'il fait méditer les sages ; c'est sous ses branches qu'il fait valoir la grâce de la femme. Dans les miniatures jaïnes et gûjarâties, les arbres prennent aussi des formes conventionnelles. Le feuillage est souvent composé d'une série de cercles ou de bouquets qui s'entre-couvrent (3). Ceci lui donne l'aspect d'un parasol ou d'un plumeau, impression que le tronc très long et très mince, incliné du côté des saints personnages, tend à accentuer (4). Le tronc blanc ou doré peut être recouvert de petites lignes sinueuses simulant l'écorce (5). A ce type d'arbre on peut encore en ajouter trois ou quatre autres. aux larges surfaces très stylisées (6). L'architecture est réduite au minimum : deux colonnes recouvertes d'un toit, par exemple, suffisent à simuler un palais (7). Le plan de la peinture reste perpendiculaire au regard du spectateur Le point de vue d'en haut n'apparaît qu'exceptionnellement (8).

Fig. 4. Arbre. (École jaïne, xve siècle).



Fig. 5. — Arbre. (École jaïne, xve siècle).



Telle est la nature que nous montre l'art indien à la veille de l'invasion moghole.

(1) Voir fig. 2.
(2) Voir pl. I et fig. 3.
(3) Cf. British Museum, Or. 5.149, fol. 37, 40, 47 ; O.-C. Gangoly, *Vasanta Vilâsa*, Ostaziat. Zeit. 1925, n°s 2-3 ; N.-C. Mehta, *Studies Indian painting*, chap. II. Voir également pl. I et fig. 4 et 5. Nous retrouvons des arbres de ce même type au feuillage composé en gros bouquets, dans les écoles moghole et râjpute du XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Voir par exemple, pl. VI, LVIII, LXI, *b*; LVIII, LXXVI, LXXIX, LXXX *b*, LXXI-II, LXXXV *b*, XCVII *b*, XCIX et fig. 12.
(4) Selon la tradition indienne les arbres s'inclinent devant les saints pour les protéger de leur ombre.
(5) Voir British Museum, Or. 5.149, fol. 47. Cette manière de représenter l'écorce se retrouve non seulement dans l'art persan contemporain (Brit. Mus. Or. 2.834, fol. 356), qui montre certaines affinités avec l'art jaïna, mais également dans les peintures mogholes et râjputes des XVIIe et XVIIIe siècles. Voir fig. 5.
(6) Cf. O.-C. Gangoly, *Vasanta Vilâsa*, Ostaziat. Zeit, 1925 n°s 2-3, pl. VI ; N.-C. Metha, *Studies in Indian painting*, chap. II ; voir fig. 5.
(7) Voir British Museum, Or. 5.149, fol. 28; India Office Library, Sans. 177, fol. 129. Voir pl. I, *b* et *d*.
(8) Cf. A . Coomaraswamy, *Notes on Jaïna Art*, Journal of Indian Art, n° 127, July, 1914.

LA CONCEPTION DE LA NATURE DANS LA MINIATURE PERSANE

L'influence considérable exercée par l'art persan sur l'école moghole et par son intermédiaire sur les autres écoles indiennes, nous oblige à nous arrêter aussi sur le paysage persan. N'oublions pas que les artistes indiens des ateliers d'Akbar, furent obligés d'abord de considérer la nature à travers les lunettes de leurs maîtres iraniens, et que ce n'est que graduellement qu'ils purent faire valoir leur propre point de vue. C'est le paysage persan de l'époque à laquelle se produit la conquête moghole, donc de la fin des XVe et XVIe siècles, qui formera le sujet de notre analyse. Nous tâcherons ensuite, en passant à l'étude du paysage moghol, de définir le rôle des éléments persans, indiens et occidentaux qui le composent.


FIG. 6. — Chinâr.
(École persane, XVIe siècle.)

Au contraire de l'art européen, mais à l'exemple de celui de l'Inde, l'art persan voit le monde sous deux dimensions. La masse des objets, ainsi que leur volume ne l'intéressent aucunement et il ne cherche guère à donner un effet de profondeur. Dans sa tendance à aplatir les objets et à les superposer, le peintre persan ne diffère guère du peintre indien. Cette superposition est pourtant moins outrée que dans la miniature indienne médiévale. Notons aussi l'existence de deux points de vue dans une seule peinture. Ainsi tous les personnages, les arbres, certaines parties du décor architectural, sont à la hauteur de l'œil du spectateur, mais en même temps les tapis étendus par terre, les rivières, les bassins et les toits des édifices ainsi que l'ensemble du décor du paysage et de l'architecture sont vus à vol d'oiseau. La surface du tableau est donc supposée être en même temps perpendiculaire et inclinée à la ligne de notre regard, ce qui oblige l'œil à changer à chaque instant de point de vue et donne du mouvement à l'ensemble.

Le ciel d'une miniature persane est habituellement traduit par une surface unie, bleu azur ou or. Sur ce ciel se trouvent parfois représentés des nuages blancs du type chinois aux formes contorsionnées. L'horizon est presque

toujours placé très haut. Il est curieux de remarquer que l'eau ne joue dans la miniature persane qu'un rôle insignifiant, tandis que dans la peinture chinoise « l'eau et la montagne » sont les synonymes du paysage. Quand elle y figure, on la représente par des sortes d'entrelacs, de même que dans la miniature jaïne, par des spirales, ou bien par une simple surface argent (1).

Les montagnes et les rochers qui occupent une place importante dans la miniature persane sont d'origine extrême-orientale, mais ont subi des transformations notables. Ce ne sont plus les montagnes monochromes de l'école chinoise du Sud, ni celles en lapis-lazuli et en malachite de l'école chinoise du Nord. Des montagnes mauves, pourpres ou roses, des rochers vert jade ou jaune ambre, des collines dorées, voilà le monde géologique de la miniature persane.



Fig. 7.
Cyprès et arbuste fleuri.
(École persane, XVIe siècle).

La flore de l'art persan est constituée en majeure partie de cyprès, de chinârs et d'arbustes fleuris. Au contraire de l'art indien qui aime à faire valoir la masse du feuillage, l'art persan s'attache de préférence à la ligne du tronc et des branches. Les arbres lourds et compacts (2) que l'on trouve parfois dans des manuscrits persans ne doivent être considérés que comme des vestiges d'une tradition ancienne qui tend à disparaître. Le cyprès, dont l'épaisse verdure pourrait pourtant offrir une surface de quelque valeur, est néanmoins interprété exclusivement dans le sens de sa ligne. Long et mince il s'élance pareil à une flèche noire vers l'azur du ciel. Le feuillage du chinâr ou platane, ce géant de la flore persane, perd sous le pinceau de l'artiste iranien son aspect imposant et se transforme en légère dentelle (3) tantôt vert émeraude, tantôt pourpre et or.

Mais si le cyprès et le chinâr font la gloire du paysage persan, les arbustes fleuris en sont la grâce et le charme (4). L'amour du pittoresque qui anime l'artiste iranien y trouve son expression. Les troncs et les branches couverts d'une pluie de fleurs prennent des courbes audacieuses. L'opposition du cyprès à l'arbuste fleuri est d'un bel effet : sa forme sombre et virile qu'enlacent des branches avec une grâce toute féminine n'évoque-t-elle pas un couple d'amoureux?

---

(1) Voir fig. 2.
(2) Voir, par exemple, British Museum, Or. Add. 18.188, fol. 91, 92, 167, *Shâh Nâmah* (datant de 1486 avant J. C.),
(3) Voir fig. 6.
(4) Voir fig. 7.

La flore du paysage persan possède encore un trait typique : ce sont des touffes de fleurs semées sur les collines et les prairies. Dans les peintures les plus anciennes, ces fleurs atteignent souvent la taille de l'homme, pour revenir chez Behzâd et son école, ainsi que dans l'art ṣafavî, à une dimension plus proche de la réalité (1).

L'architecture dans la miniature persane égale en richesse les paysages fantastiques qui l'entourent. Les murs des édifices sont habituellement recouverts de mosaïque. Des tapis et des étoffes viennent ajouter une note chatoyante à cette architecture transformée aussi en gigantesque tapis. Les surfaces sans ornement sont évitées, et dans la majorité des cas la fantaisie de l'artiste crée une décoration, là où elle n'existe pas en réalité. Il est bien compréhensible que ce sont surtout les palais et les mosquées qui donnent l'occasion d'une ornementation aussi riche. Une forteresse ou un château seront certainement moins décorés, mais même dans ces cas la tendance à remplir les surfaces et à déprécier la valeur du vide est très apparente. C'est peut-être dans les images de l'architecture que se manifeste le mieux le génie décoratif de la peinture persane.

LA NATURE DANS L'ART MOGHOL

L'image de la nature dans les premières œuvres mogholes dénote nettement une origine persane. Toutefois, sous l'action d'un milieu nouveau, son caractère iranien tend à se modifier d'une manière sensible. L'entourage indien, ainsi que l'influence des apports venus de l'Occident, produisent un effet rapide : les éléments iraniens s'effacent graduellement et sont remplacés par des motifs d'inspiration autochtone ou européenne. Une étude détaillée du paysage akbarien nous permettra de nous en rendre compte.

La représentation du ciel est peut-être la première à subir les influences nouvelles. Du type persan d'abord à surface unie bleu azur ou or, aux nuages contorsionnés à la mode chinoise, il se transforme par la suite en surface aux tons dégradés où se fondent des lavis bleus, roses et or. Des nuages qui évoquent ceux des peintures européennes font leur apparition (2). L'image conventionnelle de la nuit aux étoiles d'or posées en têtes de clous sur un fond bleu turquoise cède la place à un décor nocturne plus réaliste (3). L'horizon, dans la majorité des peintures de l'école d'Akbar, reste très haut, selon la tradition iranienne.

---

(1) Voir par exemple, British Museum, Or. Add. 18.188 f. 424 *a* ; 16. 651 f. 79 *b* et pl. III et V.
(2) Voir pl. VIII, XV, XIX *b*.
(3) Voir pl. X.

L'eau est figurée par des lignes sinueuses aux dessins variés, dont certains dénotent de vieilles origines asiatiques, tandis que les autres pourraient s'expliquer par des influences européennes. Ces dessins blancs sur fond gris se prêtent à des combinaisons multiples dont l'*Amîr Ḥamzah* et le *Bâbur Nâmah* contiennent de nombreux exemples (1). La bordure d'écume blanche qui sépare quelquefois l'eau de la terre est, ainsi que le relève judicieusement A. Coomaraswamy, un motif d'origine ancienne, cher aux artistes et aux poètes de l'Inde (2).

La flore persane qui abonde dans les manuscrits du début de l'école moghole, se fait plus rare dans ceux de la seconde moitié du règne d'Akbar. Les premières pages de l'*Amîr Ḥamzah* et le *Dârâb Nâmah* en sont encore pleins, mais le *Bâbur Nâmah* et les pages plus tardives de l'*Amîr Ḥamzah,* qui contient à côté de la végétation iranienne (3), un bon nombre d'arbres d'origine autochtone, exécutés à la manière indienne (4), forment déjà une étape intermédiaire. La flore indienne, si riche et si variée, devient l'élément central du *Razm Nâmah* et de l'*Akbar Nâmah* (5).



Fig. 8. — Arbre.
(École d'Akbar, fin du xvie siècle).

Son origine autochtone peut être attestée par la nature même des plantes (les banyans, les manguiers, les bananiers, par exemple), ainsi que par une interprétation entièrement différente. L'art iranien du xvie siècle, comme nous avons eu déjà l'occasion de l'observer, évitait la représentation du feuillage en masse compacte. Celui des arbres interprétés à la manière indienne forme, au contraire, une surface unie et large, sur laquelle les feuilles sont disposées de manière à ne pas laisser de vide. Les arbres en fleurs et les cyprès sveltes et frêles paraissent être écrasés par le voisinage de ces colosses indiens, bordés parfois d'une épaisse ligne due probablement à une tradition autochtone renforcée par une influence persane (6). Les apports de l'Occident se reconnaissent, par contre, dans le léger modelé de certains arbres (7).

L'introduction des principes occidentaux commence également à se faire sentir. Les tentatives de rendre la masse des pierres, de représenter les mon-

(1) Voir pl. VI et VIII.
(2) A. Coomaraswamy (*Rajput Painting*, vol. I, p. 15) cite un passage d'Aśvaghosa (*Buddhacarita*, XII, 107) dans lequel Nandabalâ, fille du chef des bergers, est décrite portant une étoffe en laine bleu-foncé et un bracelet de coquillage blanc, « comme la rivière Jamunâ, avec ses eaux bleu foncé et sa couronne d'écume ».
(3) Voir pl. VIII et IX.
(4) Voir pl. VI.
(5) Voir fig. 8 et 9, et pl. X, XII XV et XVIII.
(6) Voir pl. VI, VIII, IX, XV et XVIII.
(7) Voir pl. X, XI et XVI.

tagnes non seulement par leur côté linéaire, mais aussi du point de vue de leur volume, deviennent de plus en plus fréquentes (1). Des collines verdoyantes et arrondies disposées en coulisses apparaissent dans les fonds de beaucoup de peintures akbariennes. Ces collines, leur disposition surtout, nous paraissent être d'origine européenne.

Nous retrouvons tout d'abord dans la représentation de l'architecture les édifices des maîtres iraniens (2), mais à côté de cette interprétation purement décorative, une autre, plus réaliste, commence à se faire jour (3). Celle-ci aspire à devenir une image véridique de la réalité, à rendre d'une manière fidèle la pierre des murs, le marbre du palais, ainsi que le plâtre des maisons. Des teintes unies sont employées pour recouvrir les surfaces des édifices, soigneusement modelées ensuite avec des tons plus foncés, rarement avec du blanc. La représentation de l'architecture devient un des sujets favoris du peintre akbarien, elle lui permet de faire valoir l'habileté qu'il venait d'acquérir dans la représentation de la distance et de la profondeur, ainsi que des changements qu'elles font subir aux objets.

Les tentes et les tapis continuent à jouer dans le décor des peintures akbariennes le rôle important qu'ils avaient dans la miniature persane, et conservent leur dessin net aux couleurs vives. Leur surface est souvent sans ombre, aucun pli ne vient troubler l'harmonie de leurs dessins (4). Cette manière de les figurer persiste non seulement dans l'école d'Akbar, mais dans toutes les écoles indiennes postérieures. Les lourdes draperies des portières subissent au contraire l'influence des goûts nouveaux (5), en offrant aux artistes moghols, l'occasion d'utiliser leurs connaissances en modelé récemment acquises.

Il arrive de plus en plus souvent que les arrière-plans des peintures, au lieu de se terminer subitement à la manière persane ou indienne médiévale, prennent de la profondeur. On voit apparaître sur des collines verdoyantes des palais et des pagodes, des forêts et des jardins, des arbres et des buissons aux contours rendus imprécis par la distance. D'inspiration nettement occidentale, ces « vues lointaines » ou *dûr numâ*, pénétrées d'un vrai sens de la nature, peuvent être considérées comme les premiers paysages moghols (6). On les rencontre souvent à partir de la seconde moitié du règne d'Akbar. Une des plus heureuses est, peut-être, la vue du mont Govardhana (détail d'une miniature du *Razm Nâmah*) avec ses versants brisés et ses cimes rocailleuses, s'élevant fièrement contre les nuées orageuses, amassées par le courroux d'Indra (7).

---

(1) Voir pl. VIII, X, XI, XV et XVIII.
(2) Voir pl. III et VII.
(3) Voir pl. XIII, XVI, XVII et XIX *b*.
(4) Voir pl. X, XII et XIV.
(5) Voir pl. XIX *b*.
(6) Voir pl. X, XV, XVII et XIX.
(7) Voir Hendley, *Memorials of the Jeypore Exhibition*, vol. IV, pl. CXXXIV.

Ainsi, le décor conventionnel des débuts du règne d'Akbar disparaît dans l'école moghole, pour être remplacé par une représentation de la nature qui s'inspire de l'art occidental.

Dans la personne de son nouveau protecteur, l'Empereur Jahângîr, l'art moghol possédait un admirateur passionné de la nature. Ses *Mémoires* abondent en descriptions de sites choisis, des vallées fleuries du Kaśmîr aux plaines parfumées du Mâlwâ. Quelques lignes souvent lui suffisent pour évoquer un tableau, un vrai paysage en miniature. « Partout » écrit-il « à vue d'œil, il y a de la verdure et des ruisseaux. Les champs sont couverts de fleurs et d'herbes odorantes de toute espèce, plus qu'on n'en pourrait compter. Au printemps enchanteur montagnes et plaines sont en fleurs : portes, murs, cours, toits sont illuminés par les torches rouges des tulipes. » Ce spectacle splendide évoque dans l'âme du souverain poète l'image du Créateur qu'il conçoit être l'Artiste suprême du monde « qu'on aurait pu dire tracé par le peintre de la destinée avec le pinceau de la Création (1). »



FIG. 9. — Arbre.
(Style de l'école d'Akbar).

Jahângîr ne se contenta pas de décrire la nature, il voulut aussi avoir l'image peinte des beaux sites qui frappèrent son imagination. Il fit décorer de peintures représentant les diverses étapes de la route qui conduisait à sa résidence d'été, près de Srînagar, au Kaśmîr les murs d'une des salles extérieures de ce palais, à vrai dire d'importance secondaire, les salles d'apparat étant réservées aux portraits (2).

Sensible à la beauté du paysage, Jahângîr l'était aussi à la grâce d'une fleur, ou bien, à la silhouette majestueuse d'un arbre. Il commanda, pour illustrer la chronique de son règne, de nombreuses images de la flore indienne. Le maître Manṣûr, à lui seul, exécuta plus de cent dessins de plantes différentes (3).

Malgré des conditions aussi favorables, le paysage ne se développa comme genre particulier ni sous Jahângîr, ni sous ses héritiers, conservant le même caractère de décor qu'il avait sous Akbar, dès les débuts de l'école. Mais s'il ne réussit pas à se développer avec ampleur dans l'art moghol du XVIIᵉ siècle, la manière de le traiter subit des changements considérables. Les paysages

(1) Cf. *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers I, p. 383; II, p. 143-45, 164.
(2) *Op. cit.*, vol. II, p. 161-162.
(3) *Op. cit.*, vol. II, p. 145; Cf. également N. C. Mehta, *Studies in Indian painting*, pl. XXX. Voir également pl. XLVI *a* et *b* dessins de fleurs de l'école moghole.

des règnes de Jahângîr et de Shâh Jahân se distinguent par la finesse et la délicatesse de l'exécution, par le caractère achevé et la précision du travail (1). Des lavis savants fondent les traînées roses dans l'azur et le gris du ciel ; une brume qui recouvre et cache l'horizon, adoucit, européanise, dirait-on, la silhouette iranienne des rochers dont elle fond les contours. L'eau perd à son tour ses spirales et ses tresses. Quelques lavis habilement posés suffisent pour l'indiquer. Les arbres du type indien qu'affectionnait l'école d'Akbar, sont remplacés par des modèles occidentaux. Les efforts du peintre moghol tendent à rendre le volume du feuillage par une opposition des tonalités claires aux foncées, ainsi que par le sectionnement en surfaces superposées, procédé emprunté à la peinture et surtout à la gravure européenne.

C'est vers cette époque que l'art indien connaît pour la première fois, au cours de son histoire millénaire, le problème du « plein air ». Il est vrai que ce genre ne fut cultivé par les peintres de l'école moghole que durant une période relativement restreinte, la fleur exotique du paysage occidental n'ayant pas réussi à s'accommoder du sol indien. Sa brève floraison fut néanmoins d'une influence notable sur la manière de représenter la nature des écoles indiennes postérieures. C'est dans les ateliers moghols que se réveilla ce sentiment de la nature inné à l'artiste indien, mais entravé par le joug de la tradition, qui remplit les paysages des arrière-plans de peintures des écoles de Jahângîr et de Shâh Jahân, paysages que leurs dimensions modestes n'empêchent pas d'être exquis.

Citons comme exemple l'œuvre, qu'on pourrait attribuer à Manôhar, qui représente Jahângîr entouré de courtisans. Sa surface étant remplie par les personnages et l'architecture, le paysage n'occupe qu'un coin insignifiant dans le haut. On voit des rochers, des collines, un ciel nuageux, un arbre qui tend ses branches dénudées dans le vide (comme chez les primitifs italiens), le tout baigné par une atmosphère transparente (2). Ce « plein-airisme » continue encore d'exister sous Shâh Jahân. Nous le rencontrons sur le portrait que nous a laissé le maître Balchand des trois jeunes fils de l'Empereur. Le paysage en occupe la partie supérieure. Un ciel crépusculaire animé par des nuages fait ressortir la paix de la plaine qui s'étale au-dessous. Une ville dans le lointain, à demi endormie sous la verdure, des rochers reflétant le rose du ciel, des arbres qui dessinent leurs sombres contours et le fin tracé de leurs branches mortes, dégagent la sensation de l'infini (3).

Il est curieux de remarquer que la ligne de l'horizon située jadis très haut s'abaisse sous l'influence occidentale de manière à permettre au ciel, qui jusqu'alors ne formait qu'une bande étroite, d'occuper une bonne partie du

(1) Voir pl. XX, XXI *d*, XXII, XXVIII, XXXIII, XXXVI, XXXVIII, X.
(2) Voir pl. XXVIII.
(3) Voir pl. XL.

tableau (1). Les fonds des peintures mogholes de l'époque, ne sont fréquemment eux aussi que des copies d'après des paysages européens (2).

La tendance qui se manifeste à cette époque dans la représentation de l'architecture, est en faveur d'un retour au traitement purement décoratif (3). Les édifices libérés de toute ombre prennent un aspect plus léger. L'impression théâtrale qu'ils produisent est renforcée par leur disposition « en coulisses » et par des terrasses superposées, que les peintres de l'époque introduisent volontiers dans le décor architectural.

En résumant ce qui vient d'être dit au sujet des écoles de Jahângîr et de Shâh Jahân, nous sommes à même de constater : 1° que le paysage, sous l'influence européenne, a évolué dans le sens du naturalisme ; 2° que le décor architectural s'est développé dans le sens inverse revenant plutôt aux vieilles traditions indiennes.

A partir du règne d'Aûrangzêb, trouver ainsi hostile aux arts, l'école moghole, tout en cultivant les restes d'une tradition naturaliste, revient dans la majorité de ses paysages à un traitement purement décoratif. L'emploi de l'or et de l'argent devient fréquent : moins pour obtenir un effet impressionniste dans la représentation d'un coucher de soleil ou de l'eau que pour augmenter le luxe de la peinture. Toutefois, à côté des paysages si riches, l'école moghole développe dès la fin du XVII[e] et surtout au XVIII[e] siècle une autre manière de traiter la nature, en simplifiant les détails et en schématisant le décor (4). Un ciel uni descend très bas, comme dans les tableaux européens, des arbres se détachent sur ce fond neutre en silhouettes massives, l'architecture, privée de détails, fait valoir la surface nue des murs. Vers la moitié du XVIII[e] siècle une nouvelle vague d'influence européenne amène un renouveau du paysage naturaliste (5).

Telles sont les étapes successives de l'évolution du paysage dans la peinture moghole, que nous avons à compléter par l'étude de la représentation de la nature dans les autres écoles indiennes.

LA NATURE DANS L'ART RÉGIONAL

On a vu que l'école moghole avait débuté dans ses représentations de la nature par l'imitation des modèles persans pour évoluer ensuite dans la direction indiquée d'une part par l'art occidental, d'autre part par la tradition indi-

(1) Voir pl. XXXVIII.
(2) Voir : l'Album de Dârâ Shekûh, fol. 28 (India Office Library) ; P. Brown, *Indian painting under the Great Mughals*, pl. LXVI et LXVII ; nos *Miniatures indiennes de l'époque des Grands Moghols*, pl. VII et X.
(3) Voir pl. XXVIII.
(4) Voir pl. LVII *b* et LVIII.
(5) Voir pl. LIX, LX et LXI.

gène. C'est un processus inverse que nous observons dans les écoles indiennes de province ou écoles régionales. Les formules autochtones régissent tout d'abord leur manière de figurer la nature et ce n'est qu'ultérieurement que s'infiltrent, par l'intermédiaire de l'école moghole, les principes novateurs iraniens et européens. L'examen détaillé des éléments de la nature dans ces écoles de province va nous le montrer.

La nature des premières peintures râjputes de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècles est composée d'éléments suffisamment variés. Le ciel est représenté tantôt par une surface unie noire ou bleu foncé (formant dans les scènes de jour une bande étroite dans le haut du tableau et descendant jusqu'au bas de ce dernier dans les vues nocturnes), tantôt par des lavis gris teintés de rose figurant des nuages orageux, traversés parfois d'éclairs jaunes et rouges, de forme serpentine. L'image de l'eau se réduit à un dessin en forme de tresses avec des petits poissons posés par-dessus, comme dans la miniature jaïne, ou à une bordure de lotus d'un caractère purement décoratif que nous retrouvons plus tard dans toutes les écoles indiennes (1).



FIG. 10. — Montagne.
(École du Râjputâna, début du XVIIe siècle).

Pour représenter une montagne, l'artiste râjput superpose des demicercles (2), convention employée déjà par les peintres persans de la fin du XVe siècle, que nous pouvons découvrir, par exemple, dans un *Shâh Nâmah* (3) de l'année 1486 et dans un *Khamsah* de Niẓâmî (4) de l'année 1490 après J.-C. Il est difficile d'établir si nous sommes en présence d'un emprunt fait par l'école râjpute à l'art iranien ou si ce motif remonte à une ancienne origine commune, les montagnes de certains bas-reliefs assyriens (5) étant exécutées d'une manière semblable.

La forme des arbres, élément des plus importants du « paysage » râjput, toujours lourde et massive, varie, en devenant tantôt ronde, tantôt allongée. Leur feuillage est figuré parfois par des cercles disposés en écailles (6). Les édifices sont représentés uniquement de front, tracés avec des lignes grossières (dont l'épaisseur est d'habitude inégale) qui devient souvent de leur cours

(1) Voir pl. LXVIII, LXXI, LXXVI, LXXVIII, LXXX *a*, LXXXI, XCIX et fig. 13.
(2) Voir fig. 10 et pl. LXXIX.
(3) British Museum, Or. Add. 18.188, fol. 298 et fol. 424.
(4) British Museum, Or. 2.834 fol. 356.
(5) Par exemple, ceux d'Assurbanipal au Bristish Museum.
(6) Voir pl. LXVIII, LXXI et fig. 11. L'art persan connaît également une représentation du feuillage en « écailles » (par exemple, British Museum Or. Add. 18.188, fol. 91-92).

et sont corrigées et répétées. Les surfaces coloriées des murs, très irrégulières, dépassent leurs limites ou bien ne les remplissent pas jusqu'au bout. Ce dessin « libre » n'est pas dépourvu d'effet, enlevant aux édifices le caractère sec d'une exécution au tire-ligne et à la règle qu'ils ont fréquemment dans les œuvres postérieures (1).

Ces éléments pris ensemble composent, à vrai dire, un décor étrange. Des arbres qu'il serait possible de prendre pour des plumeaux ou des éventails, des édifices qui paraissent en carton ou en sucre, un ciel noir de fumée ou indigo, des montagnes en pyramides de boules, de l'eau brodée de fleurs comme une écharpe, voilà le tableau d'une nature bien éloignée de la réalité telle que nous nous la représentons, mais voisine de l'image du monde que se font les enfants et les peuples primitifs, image naïve, animée d'un esprit sauvage, celui de la nature.



FIG. 11. — Arbres.
(École du Râjputâna, début du XVIIe siècle).

Les quelques arbres et édifices que nous rencontrons dans les autres œuvres exécutées en province telles le Rasikapriya, le manuscrit de l'archevêque Laud et les reliures de Bîrbhûm, témoignent déjà d'une influence moghole (2). L'ancienne et archaïque représentation de la nature continue néanmoins d'exister dans les œuvres des écoles provinciales pendant de longues années encore, comme le démontrent certaines peintures râjputes qui conservent, en plein XVIIIe siècle, le caractère primitif des miniatures médiévales. On y trouve nombre de traits, remontant à ces dernières, les fonds unis, par exemple, rouges, oranges, marrons, gris et jaunes, le feuillage stylisé en bouquets, le traitement sans modelé des édifices. La nature, telle que la concevait la vieille Inde d'avant l'invasion moghole, reparaît dans ces œuvres (3).

---

(1) Voir pl. LXVIII-LXXI.
(2) Voir pl. LXXII, LXXIII *a* et LXXIV *a*.
(3) Voir pl. LXXV, LXXIX, LXXX *b*, LXXV *b*; Cf. également la série de peintures de l'école de Jamû ayant pour sujet des épisodes du *Râmâyana* (reprod. dans le *Rajput Painting* de A. Coomaraswamy, vol. II, pl. XXI-XXIII), qui nous montrent beaucoup de traits archaïques (fonds unis, architecture, eau), mais en même temps des emprunts manifestes à l'école moghole (arbres, armures, démons comme ceux du *Razm Nâmah*, etc.).

Ce n'est que vers la moitié du XVIIIe siècle que les peintures des écoles provinciales, comme celles de Jaïpur, de Kâṅgṛâ, du Bihâr, etc., font voir une tendance à subordonner les éléments archaïques aux exigences modernistes de l'école de Delhi. Nous retrouvons dans les œuvres de cet art provincial le ciel tantôt bleu ou rose avec des traînées or, tantôt orageux couvert de nuages, sillonné d'éclairs, — le ciel des peintures mogholes. Le contour des nuages, malgré leurs formes plates, décèle une inspiration occidentale (1). Les éclairs gardent par contre leur forme indienne antique (2) en ligne sinueuse et diffèrent complètement des foudres en zigzags qu'on voit habituellement sur les tableaux européens de l'époque. L'horizon, placé jadis très haut, descend au niveau de celui des peintures mogholes (3).

De même pour la végétation. Une inspiration d'origine occidentale peut être retracée dans le dessin de certains arbres au feuillage divisé en plusieurs plans (4). Les arbustes fleuris et les cyprès qu'on y rencontre souvent sont d'origine iranienne (5). A l'instar des arbres du type européen, ils furent transmis aux écoles de province par l'école moghole. Les éléments indiens reparaissent dans la stylisation du feuillage dont les motifs, les bouquets (6), par exemple, occupent un plan unique, et dans le traitement décoratif des fleurs, étalées l'une à côté de l'autre, comme dans un herbier (7).

A l'exemple de leurs collègues de la capitale, les artistes de province aiment à faire figurer à l'arrière-plan des chaînes de collines verdoyantes (8) peuplées de villes et de maisons perchées dessus, dont les dimensions diminuent selon leur éloignement. Ce qui distingue ces « vues lointaines » provinciales de celles de l'école moghole (*dûr numâ*) c'est l'absence d'atmosphère. Habituellement dans ces œuvres, les édifices et les arbres, en s'éloignant, ne perdent rien de leur netteté et ne se recouvrent pas de brume. Certaines écoles, par exemple celle de Kâṅgṛâ, ont une façon particulière, digne d'être notée, de traiter la verdure : la surface coloriée préalablement en vert clair est couverte d'un réseau de lignes parallèles (9), très fines, de la même couleur, mais plus foncée. L'eau continue à être représentée, pendant tout le XVIIIe siècle de deux manières : 1° selon les traditions réalistes de l'école moghole (10) ; et, 2° selon les vieilles conventions. Dans ce dernier cas, les artistes de Kâṅgṛâ, de Jaïpur et du Bihâr emploient souvent pour la figurer une couche d'argent recouverte d'un dessin

(1) Voir pl. LXXXIII et XCVII *a* et *b*.
(2) Voir pl. LXXVII.
(3) Voir pl. LXXXIII, LXXXVII.
(4) Voir pl. LXXXIII, LXXIX, XCIII, XCIV *a* et *b*, XCV*a*, XCVII *a*.
(5) Voir pl. LXXXVIII, LXXX *a* et *c*, LXXXII, XCV*a* et *b*, XCVII *b*, XCIX.
(6) Voir pl. LXXX *b*, LXXXI, LXXXII, LXXXV *a* et *b*, XCVII *b* et XCIX et dess.
(7) Voir pl. LXXX *a*, LXXXI, LXXXIII-LXXXV *a*.
(8) Voir pl. LXXXIII, XCIV *b*, XCVI *a*, XCVII *a* et *b* et C.
(9) Voir pl. XCIV-XCVI *a*, XCVII *b*, XCIX et C.
(10) Voir pl. XCVI *a* et XCVII *a*.

en spirales (1). Ses rivages se découpent en forme de festons ou de zigzags (2) (ces derniers sont parfois adoucis et estompés) de manière à paraître naturels.

Ce n'est plus l'architecture naïve des primitifs râjputs que révèlent les nombreuses écoles indiennes du XVIIIe siècle. La science ainsi que les leçons de maîtres de Delhi ont été amplement mises à profit par elles. L'emploi des ombres est sobre, juste suffisant pour suggérer la fuite des marches ou le creux d'une niche. Des moyens purement linéaires, comme l'opposition des murs, terrasses ou escaliers, servent à figurer la troisième dimension. La tendance est d'aplatir l'architecture autant que possible, d'y voir surtout la surface, fait dû, non au manque d'habileté ou de technique, mais au goût et à la conception artistique de l'époque éprise de l'harmonie des surfaces et des lignes sans ombres dépréciant leur valeur (3). Les écoles indiennes du XVIIIe siècle, d'ailleurs, ne font que suivre sous ce rapport les traditions médiévales. Le mobilier qui complète le décor architectural est presque toujours somptueux : des baldaquins or surmontent des couches et des sièges d'une rare magnificence, des tapis étalent leurs dessins compliqués sur le marbre des terrasses (4).



FIG. 12. — Arbre.
(École du Himâlaya, seconde moitié du XVIIIe siècle).

Considérés dans leur ensemble, les divers éléments du paysage, que nous rencontrons dans les écoles régionales indiennes du XVIIIe siècle, nous montrent que la conception primitive de ces écoles s'est modifiée et a évoluée dans le sens d'un rapprochement avec l'école moghole. Le monde archaïque et sauvage des premiers tableaux râjputs a disparu. Le sentiment de la nature a pris une forme nouvelle, individuelle et lyrique, forme qui caractérise toutes les écoles indiennes du XVIIIe siècle, y compris celle de Delhi. La nature qu'elles représentent est sentimentale et romanesque. Jamais encore l'artiste indien n'avait mis tant de passion dans le paysage, ni rendu la nature aussi humaine, en réalisant d'avance les belles paroles d'Abanidranath Tagore : « le sentiment devenu visible apparaît sous des formes multiples : dans la couleur du feuillage printanier, dans le murmure du ruisseau, dans le balancement de l'arbre sous l'orage, dans le bouillonnement des vagues (5) ».

Ainsi notre étude sur la nature dans les écoles provinciales indiennes du XVIIIe siècle nous conduit à des conclusions opposées à celles de A. Coomaras-

(1) Voir pl. LXXXI, LXXXIV, LXXXV *a*.
(2) Comparer pl. XCVII *a* avec pl. LVII *b* et LVIII.
(3) Voir pl. LXXXI-LXXXV*a*.
(4) Voir les mêmes planches.
(5) Cf. A Tagore, *Sadanga ou les Six canons de la peinture hindoue*, p. 71, Paris 1922, trad. A. Karpelès.

wamy qui affirme, que « la représentation de la nature dans l'art râjput n'est jamais faite du point de vue romantique. » Pour le savant indien, elle est avant tout dominée par une symbolique et une mystique : l'élément pittoresque y est accessoire. Au contraire, « quand un sujet râjput », continue A. Coomaraswamy, « est emprunté par les artistes moghols, ses côtés pittoresques sont tout de suite soulignés et développés (1) ». Il suffira de se rappeler les peintures des écoles de Jaïpur et de Kâṅgṛâ pour se rendre compte qu'elles ne cèdent en rien comme pittoresque, comme effet théâtral voulu et recherché dans la représentation de la nature, à n'importe quelle peinture de l'école moghole.

***

Notre étude sur la nature dans la peinture indienne pourrait être résumée de la manière suivante :

L'art indien antique s'inspire dès ses débuts de la nature. Ce n'est qu'au cours des âges que la tradition vient s'interposer. Des formules accumulées pendant des siècles entravent l'essor libre de tout sentiment. Ce triomphe d'une tradition hostile à l'inspiration directe est surtout visible dans les œuvres des écoles médiévales. Les éléments de la nature que nous y avons relevés témoignent d'une stylisation poussée à l'extrême, au point de transformer les motifs pris dans la réalité environnante, arbres, montagnes, nuages, etc., en pure ornementation. Telle fut l'interprétation de la nature dans l'Inde à la veille de l'invasion moghole.

Les apports nouveaux de l'art iranien, qui occupe sous Akbar la place prépondérante, ne sont pas complètement opposés aux principes de la peinture indienne du moyen âge. On ne peut dénier aux Persans un sentiment très développé de la nature, mais ils la prennent surtout par le côté décoratif, en transformant des choses vues sous les jours, en visions paradisiaques. Les héros des épopées guerrières ou romanesques, qui inspirent l'art iranien, sont placés dans un milieu féerique : jamais l'azur du ciel ne fut plus intense ni le vert des prairies plus lumineux; jamais l'or ne s'étendit avec plus de profusion et les couleurs ne jouèrent avec plus d'éclat que dans la miniature persane.

Les influences européennes que subit ensuite l'école moghole, transforment en paysage le décor féerique emprunté par cette dernière à la miniature persane. Les « vues lointaines » (*dûr numâ*) deviennent l'attribut indispensable des peintures mogholes. Le décor rudimentaire de l'art indien médiéval et la nature

(1) Cf. A. Coomaraswamy, *Rajput Painting*, 1 vol., p. 73.

fantastique de l'art iranien s'effacent devant une conception nouvelle. Les artistes se refusent à transformer la nature en ornementation ou en décor théâtral : leur désir est de la saisir telle qu'elle est dans son aspect journalier, dénuée d'artifices. Mais quelle variété dans la simplicité même, dans ces ciels gris-bleu, à peine teintés de rose, aux nuages fuyants, dans ces collines et ces vallées qui émergent de la brume, dans ces arbres lointains, caressés par des ombres légères. L'école moghole étant pénétrée d'un sentiment intense de poésie du réel, ses meilleures œuvres, témoignent d'une conception purement naturaliste du paysage.

La représentation de la nature dans les écoles provinciales indiennes conserve pendant longtemps son caractère archaïque. Ce traitement primitif fait graduellement place à des méthodes plus modernes. Au XVIIIe siècle les grandes écoles régionales, par exemple, celles de Jaïpur, du Bihâr, de Kâṅgṛâ, etc., rivalisent avec l'école moghole non seulement par la place qu'elles accordent à la nature dans leurs œuvres, mais aussi par le caractère romantique de leurs paysages, où chaque arbre, chaque colline et chaque nuage ont l'air de poser et où la recherche des « lignes belles en elles-mêmes » subordonne toute la nature à la volonté de l'artiste.



FIG. 13. — Lotus.
(École du Himâlaya, seconde moitié du XVIIIe siècle).



Fig. 14. — Daim.
(École jaïne, xve siècle).

II. LES ANIMAUX

LES ANIMAUX DANS LES ARTS DE L'INDE ANTIQUE ET MÉDIÉVALE

La représentation des animaux, par laquelle nous avons à compléter notre étude de la nature dans la peinture indienne, y occupe, grâce à de certaines conditions, une place importante. Nous ne devons pas oublier que dans la pensée hindoue les bêtes ne forment pas un monde distinct de celui des êtres humains. La croyance à la métempsycose fait d'eux nos frères cadets ou nos aînés déchus occupant temporairement un degré inférieur dans l'évolution de la vie universelle. Mais dans cette chaîne d'existences successives, que détermine le karma, les phases minérales, végétales, animales et humaines peuvent se succéder dans deux directions : l'âme qui réside dans un animal, peut s'élever dans une vie future en s'incarnant dans un corps humain ; ou bien l'âme humaine peut s'abaisser au point de devenir celle d'une bête ou retomber plus bas encore dans le monde végétal ou minéral. L'unique but pour chaque être consiste à se libérer des incarnations successives afin d'arriver au nirvâṇa, au mokṣa, à la liberté finale par la connaissance de l'Être suprême — le Brahman. Ainsi la nature entière est, comme l'a judicieusement remarqué M. H. Focillon, étroitement liée à l'homme : « Non seulement elle l'enveloppe, mais elle le

pénètre, et chacune des formes de la vie, même les plus humbles, même les plus infimes, peut l'avoir abritée jadis, dans le vaste déroulement des existences antérieures (1). »

Les tendances anthropocentriques de l'art indien, en transformant la nature en arène d'actions humaines, relient en même temps les animaux à l'homme. Les rapports étroits et intimes que l'artiste indien se plaît à faire naître entre les êtres humains et leurs frères cadets, ne l'empêchent pas de figurer ces derniers avec beaucoup d'objectivité. La représentation des animaux occupe déjà une place importante dans l'art de l'Inde antique. On trouve sur les fresques d'Ajaṇṭâ de nombreux animaux, dont la vie et les mouvements fidèlement reproduits, témoignent d'un sens d'observation supérieurement développé. La variété et la spontanéité des poses saisies d'après nature, que leur prêtent les artistes, prouve l'absence de toute formule. Il est évident que ce sont des animaux qui ont servi de modèle au peintre et non des tableaux de maître servilement copiés et calqués de génération en génération, comme il arrivera plus tard. Il suffit de nous rappeler le réalisme avec lequel sont peints les taureaux combattants, les gazelles, les éléphants de certaines caves d'Ajaṇṭâ.


Fig. 15. Singe. (École jaïne, xve siècle).

Les témoignages littéraires nous confirment que les animaux étaient souvent représentés sur les peintures de l'Inde antique. Parmi les six tableaux des saisons que nous donne le Viṣṇudharmottara, cinq impliquent des animaux et des oiseaux comme attributs indispensables. Le même traité recommande aux peintres de remplir le ciel d'oiseaux, une forêt d'animaux et d'oiseaux, et l'eau de poissons et de tortues (2).

L'art médiéval indien prête à la représentation des animaux un caractère différent qui représente le triomphe de la formule sur l'étude d'après nature. Nous en avons l'exemple probant dans l'œuvre des écoles religieuse jaïne et profane gujarâtie. Les animaux y sont traités d'une manière décorative et conventionnelle, — habituellement de profil avec l'œil de face —. Parfois, à travers ces formes figées apparaissent des réminiscences du réalisme antique : ainsi l'éléphant, le bœuf, le daim et surtout le singe (3) ne sont pas dépourvus malgré leur apparence archaïque d'une certaine liberté de mouvement. Par contre, les oies (confrontées selon la vieille formule asiatique) et les lions se sont transformés en motif ornemental (4). Les chevaux lourds et massifs évoquent ceux

(1) Cf. H. Focillon, *Le Livre des Magiciens*, Revue de l'Art, décembre 1924, p. 319.
(2) Cf. *Viṣṇudharmottara*, IIIe partie, chap. XLII.
(3) Voir fig. 14 et 15.
(4) Cf. A. Coomaraswamy, *Notes on Jaïna Art*, Journal of Indian Art, n°s 127-128, N.-C. Mehta, *Studies in Indian painting*, chap. II.

que nous retrouverons plus tard dans le portrait équestre moghol. Ils diffèrent sensiblement des chevaux de l'art persan de la fin des XVe et XVIe siècles après J.-C., mais par contre ressemblent à ceux des poteries de Raghès (1). La représentation des oiseaux dans les peintures de cette école offre quelques détails intéressants. L'image du paon se distingue par la stylisation des ailes, des cuisses, et du bec démesurément allongé, celle du perroquet par son dessin hardi et simple d'un réalisme étrange (2). Notons aussi les poissons en forme de virgule posés à plat sur la surface de l'eau (3).

En général, le traitement ornemental des animaux que nous constatons dans les écoles indiennes médiévales tend à s'amplifier et à éliminer les éléments réalistes, derniers vestiges de l'art indien antique. Cette conception artistique de la faune, espèce d'expressionnisme rudimentaire, persiste à travers le moyen âge jusque dans les écoles néo-indiennes des XVIIe et XVIIIe siècles.

LES ANIMAUX DANS LA MINIATURE PERSANE

Avec la conquête moghole les animaux représentés à la persane apparaissent en grand nombre à côté de ceux qui gardent leur aspect autochtone. Si l'on peut affirmer que l'éléphant est l'animal préféré de l'art indien, il en est de même du cheval dans l'art persan. Les faits de guerre, qui, en même temps que les histoires d'amour, ont inspiré les peintres iraniens, offraient des occasions sans nombre de les représenter. Car, dans cet art romanesque, le héros, quand il ne courtise pas une femme, est à cheval pour combattre. Fidèle à sa tendance générale, l'art iranien interprète le cheval dans un sens exclusivement décoratif. Renonçant à créer l'illusion du relief, il s'attache avant tout au dessin de sa silhouette. Ses jambes sveltes et fines au point de paraître exagérément fuselées, contrastent avec l'aspect massif et ventru du torse, dont elles accentuent la lourdeur. Sa tête, au museau allongé de crocodile, se distingue par sa forme particulière, qui caractérise le cheval de la miniature persane. En rendant la couleur de sa robe, l'artiste iranien vise à l'effet et non à la réalité. Il n'y a pas à s'étonner de rencontrer des chevaux bleus clairs, des roses ou oranges, à côté de blancs, de noirs ou acajou, etc.

Mais le peintre persan, tout en poursuivant des effets décoratifs, reste en

---

(1) Voir pl. II *a*; Cf. également A. Coomaraswamy, *op. cit.*, pl. VII, 36; VIII, 45-47.
(2) Voir fig. 16 et 17.
(3) Voir fig. 2.

même temps fin observateur de la vie des bêtes. Le paysage et les scènes rustiques dans ces miniatures sont fréquemment animés par la présence d'animaux domestiques, tels que chameaux, bœufs, chèvres, moutons, dont les images sont pleines de vie et d'intimité. La chasse, ressource principale en temps de paix de la noblesse guerrière, devenue oisive, permet à l'artiste d'introduire dans les nombreuses peintures consacrées à ce sujet, des gazelles, des onagres, des ours, des lions et autres habitants sauvages de la forêt et de la plaine. Esquissée avec beaucoup de naturalisme, mais non sans l'allure décorative innée à l'art iranien, toute cette faune est coloriée uniformément dans des teintes ocres ; seules les panthères se distinguent par leur robe blanche mouchetée. Les images de la chasse au gerfaut ou au faucon, très en vogue à l'époque, offrent de fréquentes occasions de figurer des oiseaux de proie et leurs victimes : flamants, cigognes, oies sauvages, etc. Le monde des oiseaux sert aussi parfois à relever les beautés d'un site. Il ne nous reste pour compléter notre aperçu de la faune dans l'art persan qu'à citer les images du dragon et du phénix, animaux fabuleux d'inspiration incontestablement chinoise.

En règle générale, la représentation des animaux reste chez l'artiste iranien purement linéaire. Le volume et la masse sont soigneusement évités, et c'est à peine si un léger modelé se laisse remarquer sans fausser toutefois en rien le caractère plat des surfaces. Ces conventions n'empêchent pas les animaux des miniatures persanes d'être exécutés avec beaucoup de vérité.

LES ANIMAUX DANS L'ART MOGHOL

Nous retrouvons tous les animaux de la peinture persane dans les œuvres de l'école d'Akbar en même temps que d'autres inconnus de l'art de l'Iran. Dans les premiers essais des maîtres moghols le cheval garde son caractère persan : même corps épais sur des jambes fines, même tête au museau de crocodile. Les modifications apportées par la nouvelle école se marquent dans la couleur : nous ne trouvons plus des chevaux aux teintes fantaisistes dans l'*Amîr Ḥamzah*, ni dans les autres œuvres importantes de l'école moghole du XVI[e] siècle. Les artistes des ateliers d'Akbar essaient de reproduire les couleurs naturelles du cheval ; mais l'exécution reste plate, et c'est à peine si un léger lavis souligne les différentes parties du corps (1).

Les animaux domestiques ne diffèrent pas non plus de ceux de la minia-

(1) Voir pl. XV-XVIII.

ture persane : les chameaux, les vaches, les brebis, les chèvres sont ceux que nous avons déjà rencontrés chez les maîtres ṣafavîs (1). Quant aux chasses représentées à la mode iranienne, nous y retrouvons la même course éperdue des cavaliers et des animaux, le même galop volant, la même tonalité ocrée uniforme (2).

L'effort tendant à rendre les traits typiques de la silhouette animale, a varier l'exécution des différents pelages, accuse dans les œuvres suivantes de l'école d'Akbar, une certaine évolution vers le naturalisme. Les animaux, néanmoins, continuent d'être à peine modelés et gardent leurs couleurs fades et éteintes (3). Mais cette monotonie de formes traditionnelles de l'art persan est graduellement rompue par les apports nouveaux, dus au caractère individuel de la faune du pays et traités, faute de modèles persans, d'après nature.

Ces apports d'origine purement indienne commencent, comme on doit s'y attendre par la représentation de l'éléphant (4), l'animal le plus important de la faune autochtone, que nous trouvons déjà dans l'*Amîr Ḥamzah* (5), figuré souvent de profil, rarement de trois quarts, et à titre d'exception seulement, de face ou de dos. Le tigre, animal indien par excellence, ne fait que de rares apparitions dans les œuvres de l'école d'Akbar. Sa représentation reste toujours subordonnée au vieux type asiatique. Les daims (les mâles blancs tachetés de noir et les femelles d'un brun clair) comptent parmi les animaux préférés de la peinture indienne. Une miniature du *Razm Nâmah* nous fait voir une famille entière de ces gracieuses créatures au milieu d'un décor empreint de poésie sauvage (6). Les singes, hôtes fréquents des pages de l'*Amîr Ḥamzah* et des *Nâmahs* qu'ils égayent par la vivacité et l'imprévu de leurs gestes, ont le privilège d'être représentés non seulement de profil, mais dans la riche variété de leurs attitudes.

Le plumage argenté des grues se détachant sur le vert du feuillage forme avec lui un ensemble harmonieux. Des rangées d'oiseaux qui se fondent dans la brume du ciel animent parfois le paysage (7). Ce dernier motif, populaire non seulement dans l'art, mais aussi dans la poésie indienne, est resté inconnu à l'art iranien, ce qui nous permet de conclure, non sans vraisemblance, qu'il s'agit d'un apport indigène à l'école moghole.

Vers la fin du règne d'Akbar, la représentation des animaux prend un caractère plus vivant. Nous trouvons dans le *Bâbur Nâmah* un nombre important d'animaux et d'oiseaux peints d'après nature. Ce ne sont plus les images conven-

---

(1) Voir pl. X et XI.
(2) Voir, par exemple, le *Bâbur Nâmah*, British Museum, Or. 3.714, fol. 347.
(3) Voir pl. XV.
(4) Voir pl. XVI-XVIII.
(5) Cf. H. Glück, *Amîr Ḥaemzae*, fig. 3, p. 27.
(6) Voir Hendley, Memorials of the Jeypore Exhibition, vol. IV, pl. XXIX.
(7) Voir pl. VIII, XII, XVIII et XIX *b*.

tionnelles des premières œuvres, copiées sur des modèles iraniens. L'artiste moghol s'efforce de créer les « portraits » des animaux que la riche faune indienne lui présente. Des éléphants, des rhinocéros, des buffles, des gazelles, des daims, des boucs sauvages, etc., ainsi que des oiseaux de toute espèce, certains poissons curieux même passent devant nos yeux (1). Quelques-unes de ces peintures sont attribuées à Manṣûr, peintre débutant à cette époque, devenu célèbre sous le règne de Jahângîr (2). Dans son souci de rendre la réalité, le peintre akbarien n'omet aucun détail, plaçant chaque animal dans un paysage approprié à son mode d'existence. Nous voyons dans ces images d'animaux de l'école d'Akbar les vrais débuts de ce genre animalier qui devait avoir une expansion si grande sous le règne suivant.

Le XVIIe siècle fut l'époque du plein épanouissement du genre animalier. La tendance à représenter les animaux d'après nature, en se développant, donne sous Jahângîr ses plus beaux résultats. Les grands peintres animaliers de l'époque (dont l'œuvre continue encore sous le règne de Shâh Jahân) sont Ustâd Manṣûr et Manôhar.

Jahângîr était non seulement amateur d'art passionné et admirateur enthousiaste des beautés de la nature, mais aussi un « curieux » qui aimait à collectionner toutes espèces d'animaux rares. Comme son père, Jahângîr exprima son intention de protéger les animaux en interdisant de les tuer pendant certains jours de l'année (3), mesure humanitaire qui ne l'empêcha pas du reste de continuer ses chasses durant lesquelles le gibier était massacré en masse. Ces chasses impériales sont un sujet fréquent des peintures mogholes. Jahângîr possédait une ménagerie, où il y avait entre autres bêtes, une centaine de lions, dont quinze des plus jeunes, apprivoisés et dressés, se promenaient en toute liberté dans le palais, sans faire de mal à personne (4). La volière impériale contenait quatre mille oiseaux chanteurs (5).

Des émissaires spéciaux étaient chargés de rechercher pour l'Empereur des animaux curieux et rares. Les *Mémoires* de Jahângîr abondent en descriptions de la faune indienne. L'auguste naturaliste ne se contenta pas d'ailleurs de ces descriptions et voulut y joindre des images. Mais laissons parler l'Empereur lui-même : « Quoique le roi Bâbur ait décrit dans ses mémoires l'aspect et les formes d'un certain nombre d'animaux, il n'eut jamais l'idée de les faire représenter par ses peintres. Ces animaux m'ayant paru fort étranges, je les décrivis et j'ordonnai en même temps aux artistes de les représenter dans le *Jahangîr Nâmah,* afin d'augmenter l'admiration qu'on éprouve en entendant

(1) Cf. *Bâbur Nâmah*, British Museum, Or. 3.714; voir également pl. VI.
(2) Voir les reproductions chez V. Smith, *History of fine art in India and Ceylon*, fig. 249 et 250.
(3) Cf. *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers, vol. I, p. 9.
(4) Cf. *Hawkins voyages*, ed. by Markham, London, 1872, p. 424-432.
(5) *Op. cit.*, p. 432.

parler d'eux (1). » Cette commande fut confiée aux meilleurs peintres, en premier lieu à Manṣûr (2).

Il est compréhensible que des représentations conventionnelles dans le style ancien n'auraient pas suffi à la curiosité de Jahângîr. Pour satisfaire les caprices du royal mécène, l'artiste moghol devait donner dans sa peinture le maximum de ressemblance, faire un vrai « portrait » de l'animal. Beaucoup de ces bêtes, représentées pour la première fois, n'avaient pas de prototype artistique qui pût servir de modèle. Ainsi, le dindon fit seulement à cette époque sa première apparition aux Indes, dans la ménagerie du Grand Moghol, où, malgré son nom français de « coq d'Inde », il était resté inconnu jusqu'alors (3).

La tendance réaliste des peintres de Jahângîr s'alliait dans leurs œuvres aux traditions artistiques indienne et persane auxquelles ils n'avaient pas voulu entièrement renoncer. Le génie du plus grand d'entre eux ne fit que concilier la tradition avec la libre interprétation de la nature, les formes classiques et les images vivantes. L'absence d'ombre et de modelé reste la convention principale. La manière de représenter les animaux de profil, chère à l'art indien, est conservée dans la plupart des peintures. Un contour très net qui délimite soigneusement le corps et ne se fond pas dans l'ombre, fait valoir la forme de l'animal. On pourrait affirmer que c'est précisément à cette absence d'ombres qu'est due *la plus grande visibilité* de l'animal représenté. Car le goût de l'époque exigeait la reproduction intégrale des détails au point que l'ont pût compter le nombre de plumes d'un oiseau, des taches d'une antilope, etc.

La recherche de l'exactitude ne transforma pas les représentations d'animaux de l'école moghole en un art pédant et inanimé, en un genre d'illustrations de traité de zoologie. Les peintres des ateliers de Jahângîr avaient hérité de traditions trop aristocratiques pour tomber dans le vulgaire « trompe-l'œil ». C'est une synthèse de vie et de forme conventionnelle qui attire notre attention dans les œuvres des grands animaliers de l'époque (4).

Les peintures d'Ustâd Manṣûr, qui nous sont parvenues, le mettent au premier rang des peintres de ce genre. L'une des plus belles, celle d'un zèbre (5), est datée et porte l'inscription suivante : *Monture que les Rûmîs* (Turcs) *venus avec Mîr Ja^cfar amenèrent d'Abyssinie dans l'année de l'Hégire* 1030 (1620 après J.-C.). *Cette peinture a été dessinée par Nâdir al-^cAṣr Ustâd Manṣûr dans la* 16e *année du Règne.* La robe de ce zèbre offrit au peintre l'occasion d'en tirer

---

(1) Cf. *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers, vol. I, p. 215.
(2) *Op. cit.*, vol. I, p. 105, 143, 215, vol. II, p. 108, 157.
(3) *Op cit.*, vol. I, p. 215.
(4) Voir pl. XXII *a*, *b*, *c* et XXVI.
(5) Voir pl. XXVII. Le Museum of Fine Arts, Boston, possède un autre « Zèbre » attribué à Manṣûr Cf. A. Coomaraswamy, Portfolio of Indian Art).

un effet décoratif. L'animal est représenté de profil, la tête légèrement tournée. Les effets de lumière qui devraient en réalité donner du luisant à son pelage et fondre le dessin des lignes sont exclus par l'artiste comme nuisibles à la netteté. Pas une ombre ne vient donc interrompre le tracé gracieux des rayures. Mais cette stylisation n'a pas empêché Manṣûr de faire de son zèbre une image vivante.

Les peintures d'oiseaux attribuées à Manṣûr sont nombreuses. Notons la superbe série des faisans (1), vraie symphonie de plumes. Manṣûr peignit également un faucon envoyé à Jahângîr par le Shâh de Perse, ainsi que le célèbre coq d'Inde et les deux sâras (grues), aux noms poétiques de Leilâ et Majnûn, de la ménagerie impériale (2). Le Maître mettait beaucoup d'application dans l'élaboration de ses œuvres, et la précision de son dessin est due plutôt à de savantes recherches qu'au hasard d'une intuition heureuse. L'étude des deux sâras (3) est un exemple de ses efforts pour atteindre le degré de perfection voulue. Beaucoup de détails y ont été repris avant d'avoir donné entière satisfaction à l'artiste. C'est pourquoi les animaux de Manṣûr se distinguent par leurs formes toujours simples et sûres, qu'on serait tenté d'appeler mathématiques tant elles sont réfléchies et pesées.

L'époque de Jahângîr connut encore Manôhar, le grand peintre animalier, dont les débuts comme ceux de Manṣûr remontent au règne précédent. Le talent de cet artiste atteint son apogée dans le premier quart du XVII[e] siècle. Son œuvre est également la synthèse d'une observation directe de la nature et d'une stylisation très poussée. Le caractère plat du dessin, l'absence d'ombres et de modelé, la tendance à dessiner les animaux de profil, sont autant de traits communs à Manôhar et à Manṣûr, ce qui les relie à la même école. L'une des meilleures peintures du Maître est le portrait d'un daim blanc et noir à longues cornes conduit par Jahângîr en personne (4). L'Empereur possédait des daims apprivoisés, dressés contre le daim sauvage. Durant la chasse, quand une famille de daims était repérée, des chasseurs embusqués lançaient un daim domestique et une bataille s'engageait entre les deux mâles. Un épisode de ce genre est raconté par Jahângîr dans ses *Mémoires* (5). C'est un de ces « champions » sans doute, qui figure sur la peinture de Manôhar. Détail curieux, la silhouette de Jahângîr, au lieu d'occuper selon la convention adoptée le centre de la composition, s'estompe dans le fond du tableau ; au contraire le daim

---

(1) Victoria et Albert Museum, I. M. 136-1921 ; P. Brown, *Indian painting Gr. Mugh.*, pl. LIV.

(2) Mus. Fine Arts Boston, 14.683 (faucon), reprod. chez A. Coomaraswamy, *Porfolio*, pl. XCIII ; Vict. et Alb. Mus. I. M. 135, 1921 (dindon) et I. M. 122 *a*-1921 (sâras), reprod. chez St. Clarke, *Thirty Mogul paintings, etc.*, pl. XXIII et XXI et chez E.-B. Havell, *Indian Sculpture and Painting*, pl. LXII. Cf. également *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers, vol. I, p. 215 et vol. II, p. 16 et p. 108.

(3) Victoria et Albert Museum I. M. 42, 1925.

(4) Victoria et Albert Museum, I. M. 134, 1921.

(5) Cf. *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers, vol. II, p. 43.

ressort avec netteté au premier plan. L'artiste a su tirer un bel effet de la silhouette gracieuse du daim et de sa jolie coloration (1).

La belle tradition des animaliers de Jahângîr se maintient sous le règne de Shâh Jahân (2), grâce à l'effort des maîtres comme Moḥammed Nâdir, un des meilleurs peintres de l'époque qui fut un digne continuateur de ses grands devanciers. Le faucon que lui attribue M. Binyon rappelle par sa finesse les oiseaux de proie des artistes chinois (3). Il est fort probable que des peintures de l'Extrême-Orient parvenues à la cour des Grands Moghols inspiraient les peintres indiens. L'une d'elles, par exemple, du début du XVIIe siècle, représentant deux antilopes, est incontestablement l'adaptation d'un modèle chinois (4). La tonalité grise de l'ensemble, les contours brumeux du paysage sont en opposit on absolue avec la netteté du dessin et la palette habituelle de l'artiste indien. Il serait de même difficile d'admettre qu'un tableau européen ait pu influencer la peinture en question, selon l'opinion de Mr. St. Clarke (5). Le modelé accentué de la peinture occidentale ne répond en aucune manière à ce que nous voyons dans cette peinture : le paysage exécuté au lavis indique plutôt par sa légèreté une insp ration extrême-orientale.

La représentation du cheval se libère vers cette époque des traditions iraniennes. Les chevaux qui figurent sur les nombreux portraits pendant les règnes de Shâh Jahân et d'Aûrangzêb ont une allure majestueuse et une charpente solide qui les distingue des chevaux si frêles de la miniature persane. La belle peinture représentant trois cavaliers, les trois fils cadets de Shâh Jahân, peut nous servir d'exemple (6). Dans un but décoratif le peintre n'a pas hésité à prêter aux trois chevaux la même pose, uniformité non dépourvue d'effet monumental. Les grandes lignes courbes formées par le cou et le dos des chevaux contrastent avantageusement avec la silhouette droite et raide de leurs jambes.

L'influence qu'exerça l'art européen sur la représentation des animaux dans l'école moghole, fut moindre que dans le domaine du paysage. Elle se fait sentir dans celle des chevaux vus de face et de dos, qui apparaissent dans les peintures mogholes à partir de la fin du règne d'Akbar (7).

---

(1) Une autre peinture de Manôhar représentant le même sujet se trouve au British Museum, 1922-5-15-01. Voir la reprod. chez L. Binyon, *Asiatic art in the British Museum*, Ars Asiatica.

(2) Voir pl. XXV, XXVI *c*, LXI *a* et LXXXVI *b*.

(3) British Museum 1920-9-17-010; Binyon and Arnold, *Court painters etc.*, pl. XXXIX, à comparer avec notre pl. XXVI *a*.

(4) Victoria et Albert Museum, I. M. 130, 1921.

(5) Cf. St. Clarke, 30 *Paintings of the school of Jahângîr*.

(6) Voir pl. XL ; également pl. XXIII, XXVI et LXII.

(7) On remarque par exemple des chevaux vus de dos au premier plan d'une peinture de l'*Akbar Nâmah*, du Victoria et Albert Museum, 102-1. S.2-1896, et des chevaux vus de face dans l'arrière-plan du portrait d'Âṣaf Khân, pl. XXXVIII.

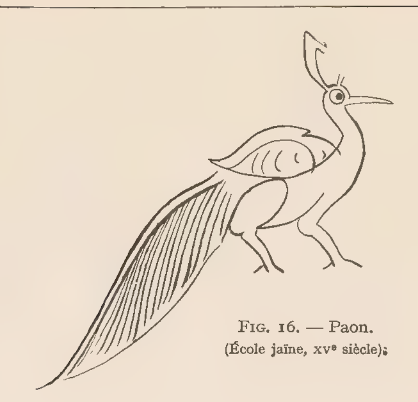


Fig. 16. — Paon.
(École jaïne, XVe siècle);

LES ANIMAUX DANS L'ART DE PROVINCE

Les images d'animaux qu'on trouve dans les écoles de province au début du XVIIe siècle, d'un type archaïque, produisent l'impression non d'êtres vivants, mais de jouets en bois. Tels sont par exemple les paons et les singes des premières œuvres râjputes (1), ainsi que les tigres, les chevaux et les gazelles des peintures de Bîrbhûm (2). On ne saurait pourtant nier leur charme naïf, si approprié au décor féerique qui les entoure. Cette façon primitive de représenter les animaux persiste encore au XVIIIe siècle. Les bêtes, vaches, daims, etc., (3) figurées de profil avec l'œil démesurément grand de face, sont peintes d'une manière rustique et simpliste qui n'est pourtant pas dépourvue de force et d'expression (4). A côté de ces images primitives on en remarque d'autres d'une exécution plus fine. Les illustrations du *Râmâyana* de l'école de Jamû nous montrent des singes et des ours qui, par la délicatesse de leur dessin, évoquent la faune de l'*Amîr Ḥamzah* ou du *Razm Nâmah*, et ceci malgré la convention artistique indienne qui a poussé le peintre à représenter tous ces animaux de profil. Ainsi nous remarquons dans l'art animalier de province des réminiscences, d'une part de formules archaïques, ce qui le rapproche de l'art médiéval indien (5), d'autre part des emprunts à l'école moghole.

---

(1) Voir pl. LXIX, LXXVI, LXXVII et fig. 18; Cf. également A. Coomaraswamy, Catalogue Museum. Fine Arts, Boston, vol. V, frontis. et pl. I.

(2) Voir fig. 28 ; Cf. également Dinesh Chandra Sen, *History of Bengali language and literature*, Calcutta 1911, pl. II, p. 220.

(3) Cf. A. Coomaraswamy, *Rajput Painting*, pl. XXXI, XLVI, XLVIII *a*.

(4) Un bon exemple de la représentation des animaux dans l'art provincial nous est offert par les *Râgmalâs*, du British Museum, Or. 2.821, appartenant à l'école de Jaïpur et datant du début du XVIIIe siècle.

(5) Un de ces traits archaïques conservé dans les écoles provinciales est la représentation de petits poissons multicolores incrustés comme des pierres précieuses dans l'argent figurant l'eau. Leur aspect est le même que dans la miniature jaïne. Voir pl. LXXXI et LXXXIV.

Peu à peu la représentation des animaux dans les écoles de province se modernise et perd son caractère archaïque. La stylisation se perfectionne, ne s'opposant plus au naturalisme, mais se combinant fort heureusement avec ce dernier et rappelant à cet égard les meilleures créations de l'art moghol (1). C'est vers la fin du XVIIIe siècle que les écoles de province arrivent à ce résultat appréciable. La peinture d'une des écoles de la Plaine, celle du Bihâr, représentant un daim conduit par son gardien peut servir d'exemple (2). Elle est digne de Manôhar. Le traitement plat et l'absence d'ombres sont conformes à la tradition et les seuls indices qui trahissent une époque plus récente, sont une certaine raideur et une gamme adoucie, caractéristique de l'art indien du XVIIIe siècle.

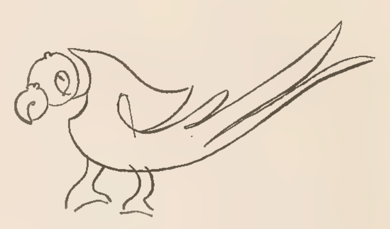


Fig. 17. — Perroquet.
(École jaïne, XVe siècle).

Une autre peinture (3) qui témoigne de la même stylisation savante alliée à une juste et fine observation de la nature, appartient à une école de la Montagne (Kâṅgṛâ) et a pour sujet le Divin Pasteur Kṛṣṇa ramenant son troupeau au crépuscule. Toutes les vaches sont représentées dans la même pose, de profil (sauf une, dont la tête est tournée vers la porte), sans modelé ; les contours sont très nets, selon la convention indienne. Pour parer à l'effet monotone d'une pareille méthode et par souci de réalisme, le peintre ajoute une quantité de détails secondaires : tel animal a les oreilles tournées en avant, tel autre en arrière ; les cornes elles-mêmes ont des formes différentes. Nous retrouvons des vaches de ce type dans de nombreuses peintures de Kâṅgṛâ de la fin du XVIIIe sièlce. On voit qu'elles ont toutes été copiées d'après le même modèle (4). Il existe toutefois une catégorie de peintures de la même école et de la même époque, où les vaches ont gardé un caractère encore plus conventionnel et tout à fait primitif (5).

L'influence européenne transmise dans les écoles indigènes par l'intermédiaire de l'école moghole apparaît dans la représentation des animaux, vus de dos. Dans une peinture représentant Kṛṣṇa qui trait une vache (6), cette dernière, bien qu'elle occupe le centre de la composition, est figurée vue de dos, fait rare dans l'art de l'époque. Ce modernisme dans l'attitude de l'animal,

(1) Comparer pl. LXXXVII *b* et *c* avec pl. LXXXVII *a*.
(2) Voir pl. LXXXVI *a*.
(3) Au Musée de Boston ; voir la reprod. chez A. Coomaraswamy, *Rajput Painting*, vol. II, pl. LI.
(4) Cf. A. Coomaraswamy, *op. cit.*, pl. LI, LII, LV, LVII, LVIII, LIX.
(5) Voir pl. XCIII. Toutes les vaches ont la même allure et la tête et les oreilles dans la même position; Cf. également A. Coomaraswamy, *op. cit.*, pl. XLVI, XLVIII.
(6) A. Coomaraswamy, *op. cit.*, pl. XLV.

ainsi que le caractère du paysage, indiquent nettement une influence occidentale et nous permettent d'attribuer cette peinture à la fin du XVIIIe siècle et non à celle du XVIIe comme le pense A. Coomaraswamy.

La vache est pour les hindouistes un animal sacré, objet de vénération et de protection. La légende lui accorde une place considérable. Il suffit de se rappeler l'histoire de Kṛṣṇa pour constater le rôle important qu'y jouent les vaches, parmi lesquelles se passa l'enfance du divin berger. Cette adoration explique la fréquence de la représentation des vaches dans les écoles qui fleurirent auprès des cours de potentats hindouistes.

La synthèse de traditions anciennes et de méthodes nouvelles peut être remarquée dans la plupart des images d'animaux peintes en province au XVIIIe siècle. Les chevaux, par exemple, prennent dans les écoles de Jaïpur et de Kâṅgṛâ la même allure que nous leur avons connue dans l'art moghol (1). Le tigre est dessiné d'une manière conventionnelle et peu réaliste, ainsi qu'on l'a vu dans l'*Amîr Ḥamzah* (2). Le serpent, grossièrement stylisé, ne prend un aspect naturel que vers la fin du XVIIIe siècle (3).

Les oiseaux sont également représentés de deux manières : nous rencontrons d'une part des oiseaux très stylisés, des paons comme chez les primitifs râjputs, des grues blanches jetées sur le fond sombre des nuages, etc. (4) ; d'autre part nous voyons des oiseaux dont le réalisme évoque l'école moghole, comme les pigeons (5), ou bien les perdrix apprivoisées des élégantes de l'époque, représentées parfois avec leurs maîtresses. Ces œuvres et beaucoup d'autres encore sont la meilleure preuve que l'héritage de Manṣûr et de Manôhar ne s'était pas perdu pour la peinture indienne.

Les données que nous venons d'exposer ne nous permettent pas d'adhérer aux théories de A. Coomaraswamy, également partagées par M. N.-C. Mehta, qui admettent une différence essentielle entre les représentations animales moghole et râjpute. Selon A. Coomaraswamy, l'artiste râjput transforme les animaux « en symboles d'idées », tandis que le moghol les dessine « sans arrière-pensée » (6). M. Mehta affirme de son côté que les artistes moghols créent des images d'animaux exactes, il est vrai, mais dépourvues de poésie intérieure, ce qui les fait pâlir devant les œuvres des artistes râjputs (7).

Ce point de vue qui divise la peinture indienne en deux parties, l'une matérielle, art moghol, l'autre spirituelle, art râjput, nous paraît exprimer uniquement les préférences des deux auteurs cités sans être étayé par une étude objective

(1) Comparer pl. XCVI *a* et XCVI *b*.
(2) Cf. H. Glück, *Amîr Ḥaemzae*, fig. 3, p. 27; A. Coomaraswamy, *op. cit.*, pl. L *b*.
(3) Voir pl. LXXIX et A. Coomaraswamy *op. cit.*, pl. LIII et LIV.
(4) Voir pl. LXXX.
(5) Voir pl. LXXXII.
(6) Cf. A. Coomaraswamy, *Rajput painting*, vol. I, p. 39.
(7) Cf. N.-C. Mehta, *Studies in Indian Painting*, p. 84.

des formes picturales. D'autre part, la majorité des peintres de l'école moghole était hindhouiste tout comme les peintres râjputs. Les différences dans les croyances des artistes ne peuvent donc être invoquées pour expliquer les variations stylistiques. Et puis quelle « arrière-pensée » peut avoir un peintre quand il crée son œuvre, si ce n'est de trouver une forme adéquate à sa vision ?

***

Un bref résumé de tout ce qui vient d'être dit au sujet des animaux nous sera maintenant permis.

Dans l'Inde antique les animaux servaient de modèles aux peintres. Durant le moyen âge cette habitude s'était peu à peu perdue. L'art médiéval indien avait élaboré une manière de représenter les animaux où dominait la stylisation. Ce genre d'interprétation artistique qui essaie de montrer ce qu'il y a dans l'animal de plus typique, sacrifiant dans ce but tout détail secondaire, répond à l'esprit du pays et de l'époque, et nous allons le retrouver dans toute l'évolution postérieure de la peinture indienne. On pourrait appeler ce principe artistique *la convention expressive*, pour souligner son caractère schématique et ses tendances à saisir l'essence des êtres.

La faune des miniatures persanes domine d'abord dans les œuvres de l'école moghole du XVIe siècle. Les maîtres iraniens apprirent à leurs élèves indiens que dans la représentation de l'animal il ne fallait pas se borner uniquement à la recherche du typique. Ils leur montrèrent la façon de transformer chaque être vivant en motif décoratif. Un cheval rose ou turquoise est loin d'être typique, mais peut bien s'harmoniser avec le fond, jade ou mauve, des montagnes environnantes. Qu'importe si dans le domaine du réel tous les chevaux n'ont pas des cous de cygne et des jambes de gazelle ! Ce n'est pas le monde tel qu'il est que veut montrer le peintre iranien, mais tel qu'il devrait être pour répondre à son amour de la couleur et de la ligne. Le principe fondamental de la création artistique persane pourrait être appelé *convention décorative*, car la réalité des choses, loin de devenir le but de cet art, lui sert de moyen. Nul art n'a surpassé l'art persan dans son indépendance de la nature, dans l'application conséquente des principes abstraits.

Les tableaux européens, d'une si grande influence sur le paysage de l'école moghole, restèrent presque sans effet sur la représentation des animaux. Le modelé ne fut pas adopté, et toute la faune indienne garda son caractère linéaire, parfois au milieu d'une nature où la troisième dimension est nettement marquée.

Mais la tendance à tout représenter, à rechercher les poses les plus neuves et les raccourcis hardis qui caractérisent l'art de la Renaissance n'est pas restée tout à fait inaperçue de l'art indien. Une nouvelle convention d'origine occidentale qu'on pourrait nommer *convention représentative,* vient donc s'ajouter aux deux autres que connaît la peinture indienne.

Ces divers courants ne restent pas séparés, mais arrivent très vite à une synthèse, et déjà au début du XVIIe siècle, les apports étrangers sont subordonnés aux traditions indigènes. Ainsi les animaux des artistes de l'école moghole, par leur caractère purement indien, sont apparentés à ceux qui ornent les murs d'Ajâṇṭa et les rochers de Mâmallapuram. A partir de la moitié du XVIIe siècle, se manifeste une tendance à accentuer la stylisation aux dépens de l'élément naturaliste. Le XVIIIe siècle suit cette voie et revient à un traitement plus conventionnel, plus éloigné de l'observation directe des animaux. Pourtant ce courant n'est pas exclusif et nous retrouvons vers la fin du XVIIIe siècle les traditions réalistes de l'école moghole dans beaucoup d'œuvres des écoles de la Plaine et de la Montagne.

L'analyse des formes animales dans la peinture indienne du XVIe au XVIIIe siècles nous a montré une continuité de tradition visible à travers les manifestations diverses, continuité qui se retrouve dans les meilleures œuvres de toutes les écoles. La même forme apparaît dans les animaux « profanes » de Manṣûr et de Manôhar, et dans les animaux « sacrés » des maîtres de Jaïpur et de Kâṅgṛâ. Les artistes indiens, sans distinction de provenance, surent toujours allier dans la représentation des animaux l'observation de la nature au sentiment du style. Là réside leur grandeur, car exprimer le réel et l'idéal, le typique et l'individuel en même temps, n'est le privilège que des créations parfaites.



FIG. 18. — Paon.
(École du Râjputâna, début du XVIIe siècle).



Fig. 19. — Esquisse
pour la « Consécration de Mahâvîra ».
(École jaine, xve siècle).

III. L'HOMME

ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE

De même que les arts de l'Iran, de l'Hellade ou de l'Italie, l'art indien est nettement anthropocentrique. Pour lui, comme pour eux, la nature ne fut jamais « qu'une arène, un théâtre ou une tombe (1) ». Ce caractère, qui distingue l'art indien de ceux de l'Extrême-Orient, le rapproche singulièrement de l'art européen. Malgré les nuances si particulières du sentiment, de l'interprétation et de la technique qui les distinguent l'un de l'autre, on les dirait tous deux animés du même esprit arien qui fait de l'homme la mesure de toute chose.

Créée d'après un idéal de beauté connu dès la haute antiquité, l'image humaine domine la peinture indienne. L'homme a les formes frêles et mobiles d'un éphèbe, une silhouette élégante, un corps lisse dénué de muscles, les épaules larges, la taille svelte, caractères qui constituent un canon particulier, la stature dite de lion. Les formes féminines accusent, par contre, leur plein épanouissement : des seins gonflés et pesants, capables à l'occasion, de couvrir la poitrine de l'amant, comme « les nuages printaniers qui recouvrent le ciel par une journée pluvieuse (2) », des hanches puissantes surpassant en rondeur celle des

(1) Cf. H. Focillon, *Le Livre des Magiciens*, Revue de l'Art, décembre 1924.
(2) Cf. Daṇḍin, *Daśakumâracarita*, Histoire de Râjavâhana.

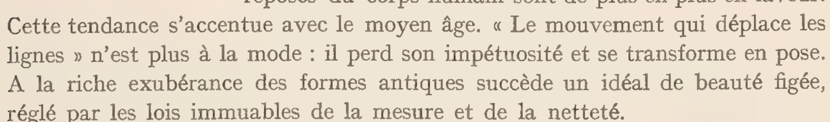
roues du char triomphal du dieu Amour (1), une taille de guêpe se balançant gracieusement sous les lourdes splendeurs du corps, tel un rameau sous le faix des fruits, l'œil pareil au pétale du lotus bleu aux commissures rouges, à la pupille noire, souriant avec douceur, terminé par de longs cils (2), la démarche royale, évoquant celle d'un éléphant majestueux (3). Telles sont les étranges beautés, « blanches comme la lune », « sombres comme les pétales du lotus bleu » ou « maquillées de vermillon ou d'émeraude (4) », qu'on rencontre encore sur les murs d'Ajaṇṭâ.

A côté des types idéalisés, personnifications de la beauté masculine et féminine, l'art indien antique en connaît d'autres d'un caractère réaliste, empruntés directement à la vie. Représentés de face, de profil, de dos, courbés, accroupis, la tête ou le torse tournés en arrière (5), ils doivent à la science des raccourcis la variété de leurs poses. Un modelé discret, exécuté au moyen d'ombres légères (dont on distinguait trois types) (6), prêtait du relief au corps.



Fig. 20. — Tête de femme. (École jaïne, xve siècle).

Vers la fin de la période antique (à l'époque où les canons et les traités de peinture étaient le plus en vogue), l'intérêt plastique commence à dominer l'étude de la forme en mouvement. Les aspects stables et reposés du corps humain sont de plus en plus en faveur.



Cette tendance s'accentue avec le moyen âge. « Le mouvement qui déplace les lignes » n'est plus à la mode : il perd son impétuosité et se transforme en pose. A la riche exubérance des formes antiques succède un idéal de beauté figée, réglé par les lois immuables de la mesure et de la netteté.

Figurer l'homme de la manière la plus visible devient la préoccupation dominante de l'art indien médiéval : « Quel que soit le sujet à représenter, l'artiste doit éviter de placer une figure au-devant de l'autre (7) » ; il doit éviter également « la délinéation peu distincte, inégale et inarticulée (8) ». Ces recommandations du *Viṣṇudharmottara* furent fidèlement observées au cours des époques suivantes, comme un testament artistique de l'Inde ancienne.

Le souci de représenter l'homme conformément au *principe de la plus grande*

---

(1) *Op. cit.*, *Histoire d'Upahâravarman.*
(2) *Viṣṇudharmottara*, III, chap. XLI, trad. St. Kramrisch, p. 34.
(3) Cf. Daṇḍin, *op. cit.*, *Histoire d'Upahâravarman.*
(4) Cf. *Viṣṇudharmottara*, IIIe part. chap. XLII, p. 48.
(5) *Op. cit.*, IIIe part., chap. XXXIX, où sont distinguées et classées les diverses positions qu'un peintre peut prêter à l'homme.
(6) *Op. cit.*, IIIe part., chap. XLI et trad. St. Kramrisch, Introd. p. 13, rem. 2.
(7) *Op. cit.*, chap. XLIII, p. 55.
(8) *Ibid.*, chap. XLI, p. 46.

visibilité amène l'art indien dans le courant des siècles à une série de conventions qui ont pour but de satisfaire à cette tendance. Le hardi raccourci des poses, affectionné jadis, est de plus en plus évité; les diverses parties du corps sont traitées de manière à les mieux exposer. Les têtes que l'art antique dessinait sous tous les aspects, toutefois avec une préférence marquée pour le trois quarts, se figent graduellement, en passant par le profil perdu, dans la seule attitude du profil pur.

On pourrait croire, au premier abord, que la représentation de profil est en contradiction avec le principe que nous venons de signaler, puisque dans ces conditions, un œil du modèle reste invisible. Celles de face et de trois quarts ont de même l'inconvénient d'être incomplètes, car elles ne rendent pas le contour si individuel du visage. L'artiste indien avait donc à choisir entre ces différentes attitudes. Il devait ou sacrifier le contour de la tête, ou renoncer à figurer un œil. C'est la seconde solution qui fut adoptée.

Grâce à ces conventions, les personnages des peintures indiennes médiévales ont l'air d'être montés de pièces détachées (1). Figés dans leurs poses et leurs mouvements, ils nous rappellent ceux du cinéma « au ralenti ».

Un procédé analogue se retrouve dans la sculpture, où la pose des statues, si libre jadis, devient rigide au cours des siècles et prend l'aspect frontal qui correspond à celui de profil en peinture. De même que les statues superbes d'Elephanta et d'Elûrâ cèdent la place aux mannequins en marbre des temples d'Oṛissâ et du Mont Ābû, les personnages des fresques d'Ajaṇṭâ se transforment en ceux des miniatures jaïnes et profanes gujarâties.

La figure humaine, malgré son apparence archaïque, conserve dans ces miniatures des vestiges de la beauté classique indienne. L'homme garde encore sa *stature de lion* (2) à la poitrine large, à la taille étroite. La femme continue à avoir le torse en forme de sablier, les seins gonflés, la taille fine, les hanches fortes et cambrées (3). Un trait remontant à la fin de la période antique (à celle d'Ajaṇṭâ, de la basse antiquité), ce sont les têtes démesurément grandes (4), un cinquième environ, de la hauteur totale du corps, représentées habituellement en profil perdu, attitude qui devait rendre un œil peu visible. Soucieux de ne rien cacher de son modèle, l'artiste indien représente néanmoins cet œil en entier, se projetant dans l'espace en dehors de la tête (5). Les yeux sont de deux types : tantôt démesurément longs et étroits, tantôt plus courts et plus larges. La prunelle est figurée dans le premier cas par un cercle et un point (6) ; dans

(1) Voir pl. I, II et fig. 25 et 31.
(2) Voir fig. 30 et pl. I *a*, *c* et *d*.
(3) Voir pl. I *a*; II *b*, *c* et *d* et fig. 25.
(4) Voir fig. 25 31 ; et pl. I *a*, *b*; II *a*, *b*.
(5) Voir fig. 20 et pl. I et II.
(6) Voir fig. 22 *b* et pl. I *a*, *b*.



FIG. 21 *a.* — Œil.
(Ajantâ, VIIe siècle.)



FIG. 21 *b.* — Œil.
(Ajantâ, VIIe siècle.)



FIG. 22 *a.* — Œil.
(École jaïne, XVe siècle.)



FIG. 22 *b.* — Œil.
(École jaïne, XVe siècle.)



FIG. 23 *a.* — Œil.
(École persane, XVIe siècle.)



FIG. 23 *b.* — Œil.
(École moghole,
fin du XVIIe siècle.)



FIG. 24 *a.* — Œil.
(École de Kâṅgrâ,
fin du XVIIIe siècle.)



FIG. 24 *b.* — Œil.
(École de Jaïpur,
fin du XVIIIe siècle.)

le second par une tache noire (1). Le déplacement des prunelles qu'on observe parfois dénote le désir de rendre la direction du regard. Les sourcils sont très longs et atteignent souvent l'oreille. D'un caractère primitif, ces yeux contrastent singulièrement avec ceux des fresques d'Ajaṇṭâ (2), d'exécution si fine, qui savaient regarder de tant de manières différentes !

Le nez pointu était en faveur au moyen âge indien. Le poète Vidyâpati compare celui des jolies femmes au bec de Garûda. On le retrouve sur les sculptures d'Oṛissâ ainsi que sur des bronzes népalais (3). Les miniatures jaïnes et profanes gujarâties ne manquent pas de reproduire ce signe de beauté. Quant aux mains, représentées non sans variété, on les dirait taillées en bois. La grâce de celles d'Ajaṇṭâ leur fait entièrement défaut. Il y a lieu de relever à leur sujet que l'art indien a toujours accordé beaucoup d'attention au dessin des mains, vu la nécessité de figurer les mudrâs ou gestes rituels qui exigeaient non seulement la position exacte des mains, mais également celle de chaque doigt.


FIG. 25. — Femme.
(École jaïne, XVe siècle).

Les personnages figurant sur les miniatures jaïnes et profanes gujarâties ne manquent pas de variété : divinités, rois, guerriers indiens et iraniens, religieux, princesses, servantes, etc. (4). Notons parmi eux, le type si curieux du vieil ascète (5) à barbe blanche, qui demeure pendant longtemps un des sujets favoris de la peinture indienne postérieure. Il en est de même pour le groupe de la danseuse et des musiciens (6) qui se retrouve sur les enluminures de Bîrbhûm (7) dans l'Oṛissâ, ainsi que sur de nombreuses peintures des écoles râjpute et moghole. Certaines attitudes, celle de Mahâvîra accroupi, par exemple, témoignent d'une vitalité singulière qui se retrouve dans les poses que l'on prête à Râdhâ sur des peintures du XVIIIe siècle (8).

Fidèle à la tendance grandissante qui porte à exposer le mieux possible le corps humain, les écoles indiennes médiévales en soulignent tous les membres, toutes les parties. L'image humaine, dotée de la vie par l'art indien antique,

(1) Voir fig. 22 *a* et pl. I *b, c, d,* II.
(2) Voir fig. 21 *a* et *b*.
(3) Cf. A. Coomaraswamy, *Notes on Jaïna Art,* Journal of Indian Art, nº 127, p. 90.
(4) Voir pl. I et II.
(5) Voir pl. I *c*.
(6) Voir pl. I *b*. et fig. 31.
(7) Cf. D. C. Sen, *History of Bengali language and literature,* pl. III et V (p. 224 et 528).
(8) Voir fig. 29.

se transforme ainsi, au cours des siècles, en poupée articulée (1). C'est la représentation de l'homme que rencontre dans l'Inde à ses débuts, au XVI[e] siècle, l'école moghole.

PERSE ET EUROPE

La conception artistique de la nature humaine imposée au début par les maîtres persans de l'école moghole à leurs élèves indiens est entièrement différente. Considéré du point de vue iranien, l'homme avant tout, est une valeur décorative. La statique des formes humaines, chère à l'art indien médiéval, est remplacée par l'ondulation des grandes lignes courbes, latentes dans le corps humain. Le peintre persan qui considère la nature humaine en impressionniste, recherche tout d'abord le coup d'œil général et l'effet d'ensemble. De là, le caractère *synthétique* de son dessin, dont les grandes lignes fluides embrassent la silhouette entière, en réunissant d'un seul jet les diverses parties du corps.

Contrairement à l'art indien, fidèle au principe de la plus grande visibilité, celui de l'Iran n'éprouve aucun scrupule à dissimuler quelque partie du corps humain, d'en modifier même au besoin les proportions. Son but est de trouver les lignes nouvelles que rien ne peut mieux suggérer que le mouvement. Tantôt enflée et pesante, tantôt plus légère qu'une ombre, la ligne aux superbes courbures des maîtres persans du XVI[e] siècle est l'image même de l'écoulement des choses, du devenir.

L'aspect adopté par le peintre persan pour représenter la tête est celui de trois quarts. L'attitude frontale lui paraissait trop rigide, le profil par contre, offrait une succession de petites lignes saccadées peu faites pour plaire au goût iranien. Le visage tourné de trois quarts, privé de raideur, fondait les traits dans la grande ligne courbe et continue formant le contour de la tête.

L'art indien médiéval accuse une préférence pour les lignes droites ou bien légèrement courbées. L'art persan, au contraire, recherche la ligne sinueuse aux inflexions hardies. On pourrait comparer ses sveltes personnages aux lettres gracieuses de l'écriture nasta'lîq, tandis que la rigidité des figures indiennes se trouverait traduite par les caractères sanscrits, devanâgarîs, austères et graves.

Malgré la diversité des manières dont les deux arts représentent le corps humain, le trait essentiel qui les relie les oppose en même temps à l'art occidental. C'est le traitement plat et linéaire du corps humain, caractéristique de tout art oriental. A ce point de vue le langage artistique du peintre indien

(1) Voir fig. 20, 25 et 31.

ne diffère en rien de celui de l'iranien. Mis à l'apprentissage de ce dernier dans les ateliers d'Akbar, l'Indien trouve chez son maître une conception artistique voisine de la sienne. Représenter les têtes de trois quarts, interpréter les lignes du corps humain dans un sens décoratif, voir l'homme en impressionniste plutôt qu'en architecte, tel est l'enseignement prodigué par les Mîr Sayyid ᶜAlî, les ᶜAbd uṣ-Ṣamad et les Farrukh Beg à leurs élèves indiens.

Mieux encore que les miniatures persanes, des tableaux importés d'Occident par les missionnaires, les ambassadeurs et les aventuriers contribuèrent à éclairer l'artiste indien sur les possibilités de représenter l'homme d'une autre manière que la sienne. La tendance de l'art européen de l'époque était de figurer avec exactitude l'anatomie du corps humain : grâce au modelé et au jeu de la lumière et de l'ombre, l'homme prenait dans les tableaux venus d'Occident un relief et un caractère matériel qui lui étaient étrangers dans l'interprétation plate, attachée à la surface, que lui donnaient les deux écoles orientales. La peinture européenne faisait valoir non seulement le contour ou la ligne du corps (à l'exemple de l'art indien et de l'art persan de l'époque), mais aussi son volume. Dans ces conditions, le mouvement se matérialisait également : de simple statique des figures ou de cinétique des lignes il se transforme en déplacement des masses, en dynamique. Le corps de l'homme ayant acquis de la pesanteur, ses attitudes devenaient par ce fait l'expression d'une énergie, d'une force. Même en représentant des personnages planant dans l'air le peintre de la Renaissance les faisait graviter vers la terre, leur donnait de la pesanteur. Quelle différence entre ces hommes en chair et en os projetés de force dans les nuages et les êtres immatériels des arts de l'Orient flottant dans des cieux d'or !



26. — Dame lisant.
(École persane, XVIᵉ siècle).

La manière occidentale de concevoir la représentation de l'homme dut paraître étrange aux artistes indiens des ateliers d'Akbar. Les innovations européennes — la perspective monoculaire et le modelé — pouvaient à la rigueur être admises par eux, quand elles servaient à la construction du paysage, car la représentation de la nature ne jouait qu'un rôle secondaire dans la peinture de l'époque. L'homme au contraire occupait toujours dans l'art indien la place principale, et tout changement dans la manière dont on était habitué à le représenter depuis des siècles équivalait pour le peintre indien à renoncer à ses principes les plus chers. C'est pour cette raison que l'image occidentale de l'homme, surtout celle de son corps, n'arriva à exercer qu'une influence partielle sur l'art indien.

L'ART MOGHOL

L'image de l'homme, telle que nous la montrent les premières œuvres de l'école moghole (1), est semblable à celle qu'on rencontre dans la miniature persane de la fin des xve et xvie siècles. Notons les principaux traits iraniens qu'on y remarque : la tête petite (2) et ronde, tournée de trois quarts, sur un cou allongé et mince, les épaules étroites, tombantes et arrondies, tracées de façon à former une ligne ininterrompue avec les bras en évitant tout angle accentué; le nez à peine indiqué par un trait léger; la bouche faite d'une mince ligne noire bordée de rouge; les yeux figurés par deux lignes convexes (ne se joignant pas) avec un point noir sur fond blanc à l'intérieur pour imiter la prunelle (3); les sourcils dessinés chacun d'un seul coup de pinceau. Les personnages ainsi exécutés imitent les gracieux mouvements de leurs prototypes iraniens et sont du même modèle stéréotypé, se ressemblant tous les uns aux autres. Les traits des visages masculins ne diffèrent essentiellement des féminins que par la barbe et la moustache qui s'ajoutent aux mêmes physionomies impersonnelles.

Des éléments indiens viennent bientôt modifier ces silhouettes iranisantes : les têtes, plus grandes, se tournent de profil (4); dans celles de trois quarts, un œil dépasse, à la manière médiévale (5), le contour de la joue pour se projeter dans l'espace; des personnages au teint basané introduisent, en se mêlant à ceux de peau blanche, une note de polychromie dans la figure humaine (6) qui remontent aux fresques d'Ajaṇṭâ. Les femmes du type persan, sveltes et frêles, côtoient des beautés robustes aux seins abondants, à taille étroite,

---

(1) Voir pl. III, IV, V et VI.

(2) Voir pl. VII : les hommes seulement ; les femmes ont la tête plus grande selon la mode indienne.

(3) Voir fig. 23 *a*.

(4) Voir pl. VII (les femmes seulement), VIII, XIII, XIV (à noter les grandes têtes à côté des petites), XV.

(5) M. H. Goetz, en étudiant les différentes manières de représenter les yeux de la peinture néo-indienne, fait l'intéressante tentative de retracer l'existence des deux grandes écoles antiques, orientale et occidentale, mentionnée par Târânathâ. Il est à regretter que les résultats de ses recherches ne soient rien moins que probants. L'œil dépassant le contour de la joue qui serait, selon M. Goetz, l'indice des écoles de l'Inde occidentale, se retrouve non seulement dans l'art du Gujarât et celui d'Elûrâ, à l'Occident et au Sud de l'Inde, mais aussi en Birmanie, près de Pagân, c'est-à-dire à l'Orient de l'expansion artistique indienne. M. Goetz cherche à atténuer ce témoignage contraire à sa théorie, en affirmant que cette manière de figurer l'œil dans l'art birman est accidentelle et ne constitue qu'un archaïsme sans relation stylistique avec l'art indien. Ainsi le même détail (œil dépassant la joue), se présente à M. Goetz tantôt comme l'indice d'une tradition, tantôt comme un accident, dû au « primitivisme » du peintre, oscillations qui ne sauraient étayer les conjectures du savant allemand. Il nous semble, quant à nous, que la manière précitée de figurer l'œil, se rencontrant dans les régions artistiques opposées, ne peut servir de critère pour distinguer les différentes écoles. D'ailleurs nous observons parfois dans la même école des représentations différentes de l'œil (Cf. H. Goetz, *Malschulen des Mittelalters und die Anfänge der Moghul-Malerei in Indien*, Ostaziat. Zeit, 1926, n°s 3-4 ; voir également fig 22 *a* et *b*).

(6) Voir pl. XIV.

dominée par des hanches fortes qui constituent l'idéal indien (1). Les costumes indigènes éliminent de plus en plus les vêtements iraniens. Ces phénomènes de reconquête nationale figurent déjà dans l'*Amîr Ḥamsah.*

L'indianisation de l'image humaine dans l'école moghole suit son cours et arrive à un degré avancé dans les enluminures du *Razm Nâmah,* épopée nationale, dont les dieux et les héros n'avaient aucun besoin d'être figurés à la persane, comme les Ḥamzah, les Majnûn, les Bahrâm Gûr, les Khosrau et autres personnages de la légende iranienne. Le peintre indien recouvrait dans leur représentation la liberté de réaliser son idéal en suivant sa conception de beauté humaine.

Ces figures se distinguent, au premier abord, par les proportions indiennes de leur corps. Une poitrine très large aux épaules fortement accentuées aboutit à une taille fine de manière à produire la *stature de lion.* L'allure des personnages se modifie également : raides et lourds, avec leurs membres nettement différenciés, ils n'ont rien conservé de la grâce persane (2). La tendance accentuée à représenter les têtes de profil (3) doit être attribuée à des apports indiens, puisque cette attitude, dont la promesse et la préfiguration, le profil perdu, se retrouvent déjà dans l'art médiéval indien ne jouissait d'aucune préférence dans l'art persan de l'époque. Il est à noter toutefois que, figurées de profil, ces têtes gardent un nez petit et arrondi et un front à peine incliné, détails qui correspondraient plutôt à l'idéal de beauté iranien, qu'à celui de l'Inde médiévale qui leur préférait le nez long et pointu et le front fuyant.

Les influences occidentales qui se font sentir de bonne heure dans la représentation de la nature humaine chez les peintres de l'école moghole, sont reconnaissables à un caractère particulier : le modelé du visage et des vêtements, par exemple, ou même à des figures empruntées en entier à quelque tableau européen. Ces éléments qui se rencontrent déjà dans l'*Amîr Ḥamzah,* reviennent en plus grand nombre dans le *Razm Nâmah.* On les reconnaît, par exemple, dans la figure d'un homme en prière (4), copiée sur celle d'un religieux catholique, dans les silhouettes d'un ange (5), d'une femme drapée ressemblant à une madone (6), du gigantesque Garûda (7), nullement empêché par les lourdes draperies de son manteau de planer dans les cieux à l'instar des anges chrétiens. La tête de Śiva (8) que nous trouvons sur une des miniatures du *Razm*

---

(1) Voir pl. VII : les femmes y répondent à l'idéal de beauté indien.
(2) Cf. Hendley, *Memorials of the Jeypore Exhibition,* 1883, vol. IV, *Razm Nâmah,* pl. XXVIII, XLII, XLVI, LXIV, LXV, LXXI, etc.
(3) *Op. cit.,* pl. XXXVII, XXXVIII, XLII, XLVI, LIX, LXXI, LXXVIII, LXXXIV, etc.
(4) Cf. Glück, *Aemir Ḥaemzae,* pl. XLVIII.
(5) Cf. Hendley, *Op. cit.,* pl. XVI.
(6) *Op. cit.,* pl. CXXI.
(7) *Op. cit.,* pl. CXIII.
(8) *Op. cit.,* pl. LXVII.

Nâmah, a dû être également inspirée par un modèle européen à en juger par ses traits adoucis et sa position de trois quarts contrastant avec celle de profil des autres divinités et la rudesse de leurs traits. Parmi les nombreuses copies de tableaux et de dessins européens (1), exécutées par les artistes de l'école d'Akbar, il en existe une, signée par le célèbre Basâwan (2), dont la tête rappelle celle du Śiva dont nous avons parlé.

L'inspiration occidentale se trahit également dans certaines attitudes, contraires au principe de la plus grande visibilité, que le peintre akbarien prête à ses modèles. Prenons, comme exemple, une scène de meurtre (3). La victime se tordant dans les dernières convulsions, le meurtrier penché sur elle, évoquent singulièrement une composition européenne. De même, les scènes dans lesquelles des personnages aux amples manteaux drapés « à l'antique » et flottant au gré du vent se laissent choir par terre (4), nous font souvenir des mêmes sujets dans l'art de la Renaissance.

Plus encore que l'anatomie et la plastique du corps, la représentation du costume subit l'influence de l'art européen. La manière de modeler le pli des étoffes qu'on rencontre dans la majorité des œuvres de la seconde moitié du règne d'Akbar, familière à l'art européen, est étrangère à ceux de l'Inde et de la Perse. Ces peintures contrastent singulièrement avec celles de la première moitié aux costumes exécutés selon la tradition persane : couleurs vives, posées en couches unies, agrémentées fréquemment de broderie or, sans le moindre souci de rendre la matière, la qualité de l'étoffe (5). Tout en diminuant la valeur décorative du costume, la surface coloriée étant coupée par des ombres, le procédé nouveau devint pour le peintre indien l'instrument précieux qui lui permit de représenter les étoffes d'une manière plus réelle. La représentation des costumes qu'on trouvera cinquante ans plus tard serait impossible sans le léger modelé qui leur prête tant de vivacité et d'élégance.

Ces nombreux apports occidentaux ne furent toutefois pas prédominants dans l'art moghol du XVIe siècle. L'école d'Akbar se contenta d'élaborer une figure humaine de type mixte, où l'on reconnaît des éléments divers. Ce qui caractérise avant tout cette image hybride, ce qui lui donne même une certaine originalité, est le mouvement qui l'anime. Pour faire bouger ses personnages l'artiste akbarien n'hésite pas à leur prêter des attitudes inusitées, à les placer dans des situations extraordinaires, et s'il n'arrive pas à leur donner une apparence vivante, du moins les entraîne-t-il tous dans le même courant irrésistible. L'homme est resté dans l'œuvre de l'époque d'Akbar une petite poupée arti-

---

(1) Voir pl. XIX *b*.
(2) Musée du Louvre, 3.619 *g*; ce dessin représente une femme debout sur la tête d'un monstre.
(3) Cf. Kühnel und Goetz, *Indische Buchmalereien aus dem Jahângîr Album*, fol. 16 *b*.
(4) Voir, par exemple, l'*Akbar Nâmah*, I. S., 2, 1896, fol. 22, Victoria et Albert Museum.
(5) Comparer, par exemple, les pl. VII et XIV d'un côté avec les pl. X et XIX *b* de l'autre.

culée, tel il apparaît, dans le dernier grand ouvrage du règne, l'*Akbar Nâmah*. Ainsi, ce ne sont ni la plastique, ni l'anatomie qui constituent l'essence de l'homme akbarien : c'est le mouvement. Un mouvement qui amalgame l'élan impressionniste persan, la grave et calme plastique indienne et le lourd dynamisme occidental (1).

La représentation humaine prend dans l'art du XVIIe siècle moghol une orientation nouvelle. A l'art akbarien, aux personnages d'allure impressionniste, imités des modèles persans, succède celui des écoles de Jahângîr, de Shâh Jahân et d'Aûrangzêb qui revient franchement aux traditions indiennes. En cessant d'exprimer le mouvement, la figure humaine personnifie des formes stables. Des attitudes calmes et réfléchies, reflets lointains des poses figées de l'art pré-moghol, sont de plus en plus recherchées (2). Le principe de la plus grande visibilité redevenant la base de toute image humaine, la tête et les pieds sont dessinés de profil, tandis que le corps et les jambes conservent leur position de trois quarts (3). L'anatomie médiévale est à l'ordre du jour. Elle se manifeste dans la carrure accentuée des épaules de la figure masculine, unie à la taille étroite (4) constituant la stature dite de lion, dans les seins abondants, les hanches fortes et la taille en sablier de la femme (5), dans les membres nettement différenciés pour les deux. Ces signes distinctifs, apparus à peine sous Akbar, n'étaient pas par conséquent d'usage courant dans l'école moghole. On les prête, néanmoins, avec un zèle grandissant, aux personnages représentés comme des attributs indispensables à la beauté.

Les têtes figurées d'habitude au XVIe siècle de trois quarts se font de plus en plus rares. Le profil, offrant l'avantage d'un contour net et précis, répond mieux au goût du jour (6) Employé de préférence à la figuration des souverains moghols et de leur entourage dans les nombreuses représentations des *darbâr*, ces portraits collectifs que nous ont laissé les règnes de Jahângîr, de Shâh Jahân et d'Aûrangzêb, il communique au visage un air calme et quelque peu figé (7). On peut considérer comme probant à cet égard le dessin d'Anûpchâtar, artiste de l'école de Shâh Jahân, figurant cet empereur entouré de courtisans : sur quarante-quatre têtes, quarante-trois sont représentées de profil (8).

La conception statique de la figure humaine, élaborée par le XVIIe siècle s'étend aussi à la représentation du costume. Le contraste entre les principes

---

(1) Voir pl. IX, X, XI, XIII, XIV et XVIII. Voir également les premières œuvres de l'école de Jahângîr qui suivent encore la tradition akbarienne ; pl. XX, XXI *d* et XXII.
(2) Voir pl. XXIV *b*, XXVIII, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XL, LV, LVI.
(3) Voir pl. XXV *a*, *b*, XXIX-XXXII, XXXIV, XXXVII-XLII, LI.
(4) Voir pl. XXIII *a*, *b*, XXV *a*, XXVIII, XXXII-XXXIV, XXXVI, XXXVII *a*, XL.
(5) Voir pl. XLI *a*, *b*, XLIX *d*, LII *a*, LVI et LVII *a*.
(6) Voir les planches citées sous les deux remarques précédentes.
(7) Voir pl. XXVIII, XXXIV et LV.
(8) British Museum, 1920-9-17-013 (27) ; voir reprod. chez F. R. Martin, *Miniature painting and. painters, etc.*, vol. II, pl. CLXXXIV.

artistiques des deux époques y est, peut-être, plus évident qu'ailleurs. Les écharpes flottantes, les draperies lourdes aux plis sinueux des manteaux, détails qui servaient au peintre akbarien pour accentuer le mouvement de ses personnages sont négligés du siècle dont l'idéal se borne au calme majestueux. Les lignes droites ou de légère courbure qu'offre parfois le costume, sont au contraire, volontairement soulignées, la matière des étoffes reproduite avec application (1). De préférence celle des tissus transparents, dont se compose en majeure partie le costume indien. Posés fréquemment sur des soies et des brocarts, ils en atténuent heureusement les tonalités trop vives.

Il est à noter que la représentation des tissus transparents qui ne se rencontre guère dans la miniature persane, est un trait essentiellement indien et d'origine ancienne. Des influences européennes qui viennent se mêler au fond indigène contribuent, grâce au modelé, à rendre avec plus de naturel les différentes parties du costume. Ces préoccupations réalistes ne font pas oublier à l'artiste moghol le rôle constructif du costume dont le but est de servir à édifier l'image parfaite de l'homme conforme à l'idéal du siècle, image devant paraître vivante tout en créant l'impression de « gravité sans tristesse, de majesté sans emphase ».

La représentation humaine de l'école moghole du XVIIe siècle est basée sur deux principes opposées : le naturalisme, héritage de l'art akbarien nourri par des apports européens, et la stylisation, emprunt fait aux traditions indiennes et persanes. L'heureuse combinaison des deux tendances constitue le juste mérite de l'art de cette époque.

Le XVIIIe siècle qui lui succède débute au contraire par un retour très prononcé à la stylisation. Loin de vouloir communiquer à l'homme l'air naturel et l'apparence de vie, l'artiste moghol du temps s'efforce avant tout de tirer un effet architectural de sa pose. Raides, aplatis et tous de profil, aux longues robes en tulle qui semblent être taillées dans le marbre, les hommes et les femmes ainsi représentés ont l'air de statues et non d'être vivants (2). Cette tendance archaïsante dont on peut retracer les débuts déjà dans certaines œuvres de l'époque précédente, remplit la première moitié du XVIIIe siècle. Dans sa seconde moitié toutefois on ressent un renouveau de l'influence européenne qui fait prendre au courant naturaliste un essor nouveau. Le léger modelé dont sont recouverts les personnages leur communique du relief, ils osent même parfois projeter des ombres légères. Leur corps diffère par sa structure de ceux d'il y a cinquante ans. L'image humaine reprend du volume. A côté du profil, pose reçue, des visages en trois quarts commencent à se faire jour. Les attitudes devenant moins raides, l'on sent un retour à une conception artistique de la nature humaine plus libre et plus naturelle (3).

(1) Voir pl. XXIII *b*, XXX, XXXVII *a*, XLI *a*, *b*, XLII.
(2) Voir pl. LXIII et LXIV.
(3) Voir pl. LIX, LX et LXI.

LE PORTRAIT MOGHOL

La peinture moghole ne durcit pas l'image de l'homme. Elle ne la traite pas comme une abstraction impersonnelle. Le souci de la reproduire aussi fidèlement que possible en précisant les traits individuels du sujet, devient un des problèmes qui la passionnent le plus, au point qu'il serait impossible de se faire une juste idée de cette école sans étudier la manière dont elle a compris l'art du portrait.

Il ne serait pas improbable que des vestiges d'une tradition antique du portrait, dont de nombreux témoignages littéraires démontrent l'existence, se soient conservés jusqu'au XVIe siècle, stylisés et figés dans des formules conventionnelles, comme le reste de l'art indien précédant l'invasion moghole (1). Il est certain, d'autre part, que des maîtres iraniens enseignèrent aux artistes indiens les rudiments de la tradition du portrait persan. Mais ces portraits des écoles tîmûride et ṣafavie restent avant tout une interprétation plutôt décorative des formes humaines. La ressemblance dans les meilleurs d'entre eux a toujours quelque chose d'abstrait : seuls sont reproduits les traits permanents, qui communiquent au visage un caractère définitif et indifférent.

Les portraits des plus grands artistes persans des XVe et XVIe siècles, tels Behzâd, Mîrak, Sulṭân Moḥammed, Moḥammedî, pour ne citer que ceux-ci, en apportent la preuve. Seules, peut-être, certaines têtes de Riżâ-i-ᶜAbbâsî dessinées avec beaucoup de naturalisme font exception à cette règle, mais il ne faut pas oublier qu'elles ont été exécutées entre 1618 et 1639 après J.-C., c'est-à-dire à une époque où l'école moghole s'était déjà formée.

L'expression fugitive de la figure humaine qui reste inconnue à l'art persan, cette gamme insaisissable de l'expression personnelle constitue justement l'attrait du portrait moghol. Comme nous venons de le démontrer, il n'a pas pu en recevoir la suggestion ou le modèle de l'Asie Centrale ou de la Perse. Il nous faut en rechercher l'origine ailleurs. Les influences occidentales commençant à se faire sentir à cette époque, il est naturel que nos investigations se dirigent de ce côté.

La peinture européenne cherchait, en effet, non seulement la personnalité d'une structure, mais quelque chose de plus profond et de plus mobile qui n'appartient qu'à l'homme, le rayon d'un sourire, l'ombre de la pensée, le reflet de quelque sentiment animant le visage. La nature humaine représente pour

(1) Les plus anciens portraits que la peinture indienne médiévale nous ait conservés appartiennent à l'art jaïna. Ce sont les images de Hema Candra, un apôtre jaïna, et du roi Kumârapâla, images qui se trouvent dans un manuscrit jaïna, daté 1237 après J.-C. (Cf. A. Ghose, *Developpement of Jaina painting*, Artibus Asiae, 1927, nº 3, et P. Nahar et K. Ghose, *Epitome of Jainism*, Calcutta, 1917).

elle non seulement une architecture ou une harmonie de couleurs, comme pour les arts indien et persan, mais avant tout un être animé, une vie spirituelle. Cette tendance de l'art européen produisit une impression profonde sur l'esprit oriental. Le peintre indien, qui est resté indifférent à l'anatomie telle qu'elle fut pratiquée en Occident, fut séduit par le visage des hommes d'Europe, têtes de princes, de condottieri et d'humanistes, dessinées, peintes ou gravées par nos maîtres du XVIe et du début du XVIIe siècles. On se rappelle que la cour de Delhi reçut, sous Akbar et sous Jahângîr, de nombreux portraits européens.

Tout en acceptant ces nouveaux apports, les peintres de l'école moghole s'efforcent de les concilier avec les traditions anciennes. Ils demeurent fidèles aux principes fondamentaux de leur art, en conservant la représentation plate et linéaire de la figure humaine, conforme au principe de la plus grande visibilité, avec la tête et les pieds de profil et le corps de trois quarts, mais ils lui ajoutent des éléments nouveaux provenant de sources diverses. En combinant l'idéal oriental avec celui de l'Occident, ils arrivent à élaborer un genre original qui fait du portrait moghol une des réalisations les plus intéressantes de l'art indien de l'époque.

Les premiers portraits de l'école moghole sont encore dans le style persan. Nous en avons l'exemple typique dans celui de la famille de Tîmûr, une des plus anciennes œuvres que nous possédions de cette période (1). Il représente l'Empereur Humâyûn assis dans un pavillon situé au milieu d'un jardin et entouré de ses ancêtres ainsi que d'une nombreuse suite. Tout dénote dans ces figures leur origine iranienne : costumes, poses, têtes tournées de trois quarts (2).

---

(1) M. Laurence Binyon, après un examen minutieux de cette peinture, arrive à la conclusion, que nous sommes en présence d'une œuvre de Mîr Sayyid ʿAlî de l'époque de Humâyûn (1555 ap. J.-C., ou même avant). Les arguments fournis par M. Binyon en faveur de cette hypothèse nous paraissent très persuasifs (voir *A Painting of emperors and princes of the house of Timur* : *reconsiderations*, Burlington Mag., Jan., 1929). Par contre, nous ne saurions accepter le point de vue de Mr. P. Brown, qui attribue la peinture en question à ʿAbd uṣ-Ṣamad et la date 1577 ap. J.-C. (voir *Indian paint. Gr. Mughales*, p. 148-149).

(2) Les portraits d'Akbar, de Jahângîr, de Shâh Jahân, du Prince Parvîz et d'un cinquième personnage ont été ajoutés beaucoup plus tard. De style différent, ils ne s'accordent pas avec l'ensemble de la composition. Selon toute probabilité, ce fut l'image d'Akbar qui vint la première se substituer à la place d'honneur à celle de Tîmûr, usée par le temps ou effacée sur l'ordre du nouvel empereur. Car, chose curieuse, on ne trouve pas d'image de Tîmûr dans ce tableau. Le portrait d'Akbar qui la remplace est d'une facture très fine, et nous serions tenté de l'attribuer à un des maîtres de son école et de le dater de 1580 environ (si le visage encore jeune d'Akbar peut servir de critérium dans ce cas). Les images de Jahângîr et de Shâh Jahân sont exécutées dans un style particulier et ne forment pas un groupe naturel avec celle d'Akbar : tandis que ce dernier est assis avec aisance, les deux premiers sont entassés dans un espace beaucoup trop étroit pour eux. Ceci n'aurait pas eu lieu, si les trois images avaient été conçues en même temps. Ainsi, nous sommes amenés à supposer que deux d'entre elles vinrent s'ajouter à une époque encore plus tardive, vers 1622. En effet, Shâh Jahân est représenté portant déjà la barbe. Quant à la date suggérée par M. Binyon, 1626-1627, elle doit être écartée, car, après sa révolte, Shâh Jahân avait perdu l'affection de Jahângîr et ce dernier ne l'aurait pas fait représenter à son côté. L'objection de M. Binyon, que dans une peinture exécutée avant 1626, c'est le Prince Parvîz qui devrait occuper la place d'honneur et non son frère cadet, est éliminée par le fait, qu'en 1622, Shâh Jahân, grâce à ses succès militaires, était déjà reconnu par l'opinion publique et par son père comme héritier présomptif de l'Empire.

Contemporain du portrait de la famille de Tîmûr est celui du jeune homme en blanc (1) exécuté également selon la tradition iranienne, mais déjà touché d'une légère influence indienne. Si, en effet, la tête représentée de trois quarts et la silhouette frêle aux épaules arrondies et tombantes de l'éphèbe sont conformes à la formule artistique persane, une certaine raideur dans son attitude et son costume nettement indien sont des indices de l'action du nouveau milieu.

Le portrait en pied du prince Salîm (le futur empereur Jahângîr) (2), un faucon au poing, qui date de la fin du XVIe siècle, est de la même famille. Il serait difficile d'admettre qu'il ressemble au modèle, le visage étant celui d'une poupée, mais le corps n'est pas dépourvu d'aisance. De même le portrait du jeune homme à robe rouge tenant une fleur (3), ainsi que le jeune homme lisant (4) sont autant d'exemples de traitement iranien. Ce genre de portrait à ressemblance sommaire, évincé de plus en plus par le nouveau portrait moghol, ne continue d'exister que par atavisme.

Nous devons chercher les premiers portraits libérés de l'influence persane, dans les enluminures des grands manuscrits. Le caractère documentaire de certains d'entre eux, comme l'*Akbar Nâmah* (5) engageait naturellement l'effort artistique dans la voie du portrait. L'introduction de ce dernier dans la peinture historique devient une des causes de son réalisme grandissant. A ce nouveau type de portrait appartient celui de Mîr Moṣavvir (6).

Tout en s'affranchissant de la tradition iranienne le portrait moghol subit l'emprise de la formule indienne. Les portraits de cette catégorie qui datent de la fin du règne d'Akbar et du début de celui de Jahângîr sont encore assez gauches. Les personnages représentés debout, la tête de profil, le corps de trois quarts et les pieds de profil, l'un placé bien devant l'autre, paraissent engourdis et leurs visages sont encore très schématiques. Tels sont le portrait d'un courtisan moghol au Musée du Louvre (7) et une série de portraits au Musée de Berlin (8).

Le XVIIe siècle moghol crée une technique perfectionnée qui stimule l'essor de l'art du portrait. Le visage cesse d'être figuré par des traits simplifiés d'épaisseur égale. Au lieu de tracer l'œil ou le nez d'un seul coup de pinceau, l'artiste

---

(1) Musée du Louvre, 7.123. Voir nos *Miniatures indiennes*, etc., *au Musée du Louvre*, pl. I

(2) Cf. P. Brown, *Indian Painting Gr. Mugh.*, pl. XVII, fig. 2.

(3) Cf. E. Kühnel et H. Goetz, *Indische Buchmalereien, etc.*, pl. 9.

(4) Musée du Louvre, 7.154.

(5) Voir pl. XIII et XIV; Cf. également les enluminures de l'*Akbar Nâmah*, fol. 114 avec les portraits de Mâdhu et fol. 29 avec les portraits de Miskîn.

(6) Musée du Louvre, n° 3.619, J. *b*. Voir reprod. dans nos *Miniatures indiennes au Musée du Louvre*, pl. II.

(7) Musée du Louvre, n° 7.179.

(8) Voir les reproductions de ces portraits chez E. Kühnel et H. Goetz, *Indische Buchmalereien aus dem Jahângîr-Album*, Berlin, 1924.

les dessine soigneusement en s'appliquant à traduire les moindres variations du tracé de la ligne. La mode s'étant déclarée pour le profil, le peintre s'efforce de reproduire le plus exactement possible le contour du visage, condition indispensable pour donner au portrait un air individuel. Ce contour devient tantôt une ligne mince et fluide, tantôt un trait épais, semblable à une bordure foncée, formant un commencement d'ombre (1). Le visage est légèrement modelé de manière à ne pas le priver de son caractère linéaire. Les rudiments d'ombre qu'emploie l'artiste moghol sont disposés le plus souvent dans la cavité de l'œil et sous le menton. Le traitement des cheveux et des poils de la barbe de conventionnel et abstrait devient réaliste. L'artiste akbarien se contentait de reproduire le contour et la couleur d'une barbe, le peintre moghol du XVII[e] siècle en veut suggérer la matière et le caractère individuel, en reproduisant chaque poil ainsi que chaque nuance avec une précision documentaire (2).

Le dessin des yeux, représentés sans distinction au moyen de deux traits avec un point noir au milieu selon la formule persane (3), devient sous l'influence européenne plus individuel et plus savant. Les sourcils dont le miniaturiste iranien traçait d'un seul coup de pinceau la forme immuable acquièrent le degré de variété nécessaire.

Une transformation se remarque également dans la manière de représenter l'oreille. A l'instar de ses maîtres persans l'artiste moghol avait commencé par dessiner les oreilles selon la même formule traditionnelle, rapide et sûre, sans observer les multiples variations que lui présentait chaque modèle (4). Cette méthode simplifiée cède graduellement la place à une représentation plus réaliste. L'oreille perd son caractère plat et prend du relief grâce au modelé, mais reste encore la même pour toute une série de personnages, par exemple dans des portraits collectifs, où les diverses physionomies sont par ailleurs fort bien différenciées (5). Mais l'artiste moghol ne tarde pas à pousser son observation jusqu'à représenter les oreilles dans toute leur diversité individuelle (6).

Malgré les nombreuses conventions du portrait moghol du XVII[e] siècle, telle que la prédominance du profil, le manque de variété dans les poses, l'application du principe de la plus grande visibilité, qui le rendent parfois monotone, il conserve toujours le juste sentiment de la nature. Ces conventions même, si encombrantes, sont mises à profit par les artistes de Jâhângîr et de Shâh Jahân Les poses rigides imposées par la tradition indienne se transforment en attitudes calmes, graves, mais aisées. Il est vrai que l'artiste moghol aime à faire poser

---

(1) Comparer, par exemple, les pl. XXXI, XXXIII, XXXIV, XXXVII *b* et XLI *a*, XLVIII *a*, LIII et LIV d'un côté avec les pl. XXI *b*, XXX, XXXVII, XXXVIII de l'autre.
(2) Voir pl. XXXI, XXXVII *a*, *b*, XXXVIII, XXXIX, XLIV, XLVII, XLVIII, XLIX *b*, LI. L.
(3) Voir fig. 23 *a*.
(4) Voir pl. VII, XIV, XVII, etc.
(5) Voir pl. XXVIII.
(6) Voir pl. XXI *b*, XLVIII, LIII.

ses personnages, mais il les fait poser tout naturellement : le modèle; au lieu de prendre l'air artificiel, conserve chez lui une expression simple et pleine de vie qui laisse entrevoir son caractère.

Akbar, par exemple, nous apparaît sur le portrait du maître de l'époque, Abu'l-Ḥasan, dit Nâdir az-Zamân (1), sans aucune pose comme un vieillard accablé par l'âge au visage mélancolique et résigné, apparence qui répond si bien à l'image du Grand Empereur dans les dernières années de son règne, telle que nous l'a décrit l'histoire, quand, privé par la mort de ses collaborateurs les plus fidèles et ayant pour héritier un fils étranger à ses idées, il pensait avec inquiétude à l'avenir de son œuvre.

Jahângîr au contraire, pose avec l'air réjoui d'une personne contente d'elle-même. C'est bien le bon vivant et l'esthète tel que nous le dépeignent Hawkins et Roe. Une quinzaine d'années plus tard, la débauche, les abus de vin et d'opium, les préoccupations politiques qui assombrirent la fin de ses jours, transforment sa physionomie. Son portrait peint à cette époque nous montre un homme vieux et usé, s'efforçant encore de plastronner, de faire face aux événements (2).

Les images de Shâh Jahân reflètent également le caractère de ce monarque toujours calme et grave en public, ne quittant ce masque que dans l'intimité de son harem. La cérémonie, le protocole, l'étiquette se sont intimement liés avec l'être même du Souverain Magnifique, posant avec conscience de sa grandeur. Le pli sensuel des lèvres est le seul trait qui trahit la passion sur cette face impassible (3).

Par une étrange fatalité l'Empereur iconoclaste, Aûrangzêb, est un de ceux qui nous a laissé le plus de ses portraits. Nous le reconnaissons facilement sous ses divers aspects, le fanatique musulman qui sacrifia à son ambition l'empire de ses ancêtres : tantôt dans ce jeune homme pensif, tantôt dans cet homme austère et simple (4), tantôt dans ce vieillard émacié et en même temps plein de sombre énergie.

Grâce au portrait moghol du XVIIe siècle, nous possédons une galerie d'images vivantes des empereurs de cette époque ainsi que de nombreux personnages composant leur cortège fastueux. La foule grouillante des éléments hétérogènes affluant à la cour du Grand Moghol, de toutes les régions de l'Inde et du monde, trouve dans les artistes des ateliers impériaux, des observateurs reproduisant dans leurs portraits avec une impartialité digne d'éloge les différents types, expressions et caractères des Indiens, Persans, Turcs, Afghans et

---

(1) Voir le double portrait d'Akbar et de Jahângîr au Musée du Louvre nº 3.676 *b*, reproduit dans nos *Miniatures indiennes de l'époque des Grands Moghols au Musée du Louvre*, pl. VI.

(2) Comparer par exemple, le portrait de Jahângîr déjà cité (Musée du Louvre, nº 3.676 *b*) avec celui reproduit par P. Brown dans *Indian painting under the Great Mughals*, pl. XXI, et avec ceux de nos pl. XXI *b*, XXIII *b*, XXVIII et XXXIV.

(3) Voir pl. XXXII, XXXIII, XXXVI et XXXVII.

(4) Voir pl. XL et LIII.

Européens qu'ils rencontrent. Rien n'échappe à leur œil d'artiste : vieillards et jeunes gens, courtisans et guerriers, fanatiques émaciés et bons vivants. Aux visages que recouvre le duvet de la jeunesse succèdent ceux que les années ont couverts de rides, le teint basané des habitants des régions tropicales à la peau blanche ou ambrée des montagnards et des nomades. Aucun aspect de l'homme contemporain ne manque chez le portraitiste moghol du XVIIe siècle (1).

Avec le siècle suivant, le portrait moghol subit une métamorphose préparée il est vrai, de longue date, puisque ses origines remontent déjà au siècle passé. Des portraits fortement stylisés viennent remplacer ceux de tendance réaliste Les traits du visage se ressentent de l'effet des vieilles formules : ainsi l'œil est

---

(1) Citons quelques exemples de portraits collectifs représentant les Grands Moghols entourés de leurs courtisans :

1° *Darbâr de Jahângîr*, Musée de Boston, n° 14.654 (voir la reproduction en couleurs chez R. Graul, *Persischen und indischen Miniaturen der Sammlung Schulz*, Zeit. bild. Kunst., Okt. 1907, et la reproduction en monochrome chez Marteau et Vever, *Miniatures persanes, etc.*, pl. CLXV). Cette peinture a été erronément identifiée par A. Coomaraswamy (*Portfolio*, LXXXVI) et par Ph. Schulz (*Persisch. islamische Miniaturmalerei*, 2e vol., pl. CXXXXIII), comme le Darbâr d'Akbar. Pourtant les traits si typiques de Jahângîr se laissent facilement reconnaître. Le souverain porte des boucles d'oreilles, ce qui est caractéristique justement pour Jahângîr à partir de 1614 et non pour Akbar qui n'en porta jamais. Le personnage en face de Jahângîr est bien le Prince Khurram, son fils et héritier. Il suffit de comparer cette image du Prince avec son autre portrait au Victoria et Albert Museum, Londres (I. M. 14-1925, par Nâdir az-Zamân) pour s'en convaincre. Cette peinture a dû être exécutée vers 1620. (Voir A. Coomaraswamy, *Notes on indian painting*, Artibus Asiae, n° IV, 1927) ;

2° *Jahângîr et le Prince Parvîz entouré de 16 courtisans* (pl. XXVIII) (Victoria et Albert Museum 9-1925). Cette belle peinture ne porte pas de signature. Nous croyons pouvoir l'attribuer à Manôhar pour les raisons suivantes : la peinture en question rappelle d'une façon très suggestive par sa manière de représenter le Prince Parvîz une œuvre signée de Manôhar (British Museum Or. 1920-9-17-02). Les deux peintures montrent également dans leur décor la même fontaine encadrée de blanc au premier plan et la même bordure composée d'entrelacs or autour du tapis bleu foncé. Cette bordure se retrouve encore dans le tableau d'*Akbar recevant deux Manṣabdârs* (Victoria et Albert Museum, I. S. 13) également de Manôhar. Par contre, elle reste inconnue aux œuvres des autres artistes moghols. Les palettes sont également semblables dans les peintures citées : lilas, jaune, orange, jaune dans la peinture du Victoria et Albert Museum (9-1925) et jaune, violet, orange, dans la peinture du British Museum (1920-9-17-02) ;

3° *Audience de Jahângîr dans un jardin*, Rampur State Library, Première moitié du règne de Jahângîr (voir Brown, *op. cit.*, pl. XLIX) ;

4° *Entrevue de Jahângîr avec l'ascète Jadrûp*. Deuxième moitié du règne de Jahângîr (voir nos *Miniatures indiennes, etc., au Musée du Louvre*, pl. VII) ;

5° *Jahângîr donnant l'accolade à Shâh Jahân*. par Manôhar Siṅgh, École de Jahângir, vers 1622. India Off. Lib., Johnson Coll. (P. Brown, *Indian painting Gr. Mugh*, pl. LVIII ; Coomaraswmay, *Notes on indian painting*, Artibus Asiae n° IV, 1927) ;

6° *Shâh Jahân recevant une ambassade persane*. École de Shâh Jahân. Bodleian Lib. Ous. Add. 173, n° 13 (voir P. Brown, *op. cit.*, pl. XXIV). Cette peinture est erronément définie par L. Binyon, *Court. paint. Gr. Mog.*, pl. XXXVI, comme la réception d'une ambassade par Aûrangzêb;

7° *Shâh Jahân recevant une ambassade européenne*. École de Shâh Jahân (voir N.-C. Mehta, *Studies in indian painting*, pl. XXXIX). Nous possédons de nombreux témoignages littéraires sur les missions européennes à la cour des Grands Moghols, mais c'est pour le moment la seule « image peinte » d'une de ces missions qui nous soit connue. La présence des femmes européennes parmi les membres de l'ambassade est un fait curieux. L'événement auquel se rapporte le tableau n'a pas pu être identifié exactement. M. N.-C. Mehta suppose que c'est la réception d'une mission portugaise ;

8° *Shâh Jahân au milieu de ses courtisans*, par Anûpchatar. École de Shâh Jahân. British Museum, 1920-9-17-013, 27 (voir F.-R. Martin, *Miniature painting, etc.*, vol. II, pl. CLXXXIV) ;

9° *Aûrangzêb avec quelques courtisans*. École d'Aûrangzêb (voir Marteau et Vever, *Miniatures persanes*, etc., vol. I, pl. XX) ;

10° Voir également pl. XXIV *b*, XXXIII, XXXIV et LV.

traité, selon une convention antique, en forme dite de « poisson » ou de « fève ». Les physionomies deviennent plus rudimentaires et perdent leurs détails, la simplification du dessin des traits du visage leur faisant prendre le caractère figé, que nous observons dans beaucoup de portraits de l'époque. Quant à l'expression fugitive du moment qui constituait le charme des figures du XVII[e] siècle, elle disparaît de ces faces pétrifiées. La série des peintures représentant les empereurs éphémères et leurs courtisans peut servir d'exemple de la nouvelle manière de concevoir et d'exécuter un portrait (1). L'emprise de ce retour à l'archaïsme ne commence à faiblir qu'à partir de la fin du XVIII[e] siècle, quand sous la poussée d'un flux nouveau d'influence européenne, l'école moghole revient au portrait réaliste (2).

Une des particularités du portrait moghol des XVII[e] et XVIII[e] siècles est l'emploi du nimbe dans certains cas. Connu déjà de l'art religieux de l'Inde antique, le nimbe ne s'impose pas de suite à l'art moghol. Il ne se rencontre guère sur les peintures akbariennes et ce n'est que sous le règne de Jahângîr que son usage commence à se répandre. Réservé aux têtes couronnées et princières ou bien à celles des saints personnages, le nimbe prend dans l'art moghol la forme d'un disque ou d'un anneau frangé de rayons irréguliers (sorte de photosphère), exécuté en or. Cette forme de nimbe révèle une influence occidentale et diffère de celles de l'art religieux indien. On pourrait donc supposer que son emploi fut suggéré à l'école moghole par le double exemple des arts de l'Inde et de l'Europe.

Dans la vaste galerie d'images humaines que nous a laissée l'école moghole la place occupée par le portrait féminin est relativement restreinte. Les coutumes islamiques qui obligeaient la femme à se voiler le visage y sont pour beaucoup. L'entrée du maḥal ou harem était rigoureusement interdite à tout homme étranger : même ceux qui eurent la rare occasion d'y pénétrer en qualité de médecins ne virent rien de la femme. « J'avais » écrit Bernier au sujet de sa visite au harem, « une grande escharpe jusques aux pieds, et un eunuque me conduisit par la main comme un aveugle (3) ». Manucci ne fut pas plus heu-

---

(1) Citons, comme exemple, les portraits suivants du British Museum : 1° *Portrait de Moḥammed Shâh* (1920-9-17-0325) ; 2° *Moḥammed Shâh à cheval accompagné de trois serviteurs à pied* (1920-9-17-0324) ; 3° *Farrukhsiyar tirant de l'arc* (1920-9-17-0222) ; 5° *Sayyid ᶜAbd Allâh Khân, premier ministre de Farrukhsiyar* (1723) *et son serviteur* (1921-10-11-04). Voir également les pl. LII *a*, LXII, XLV-LXVII.

(2) Une des preuves de l'influence exercée par l'art occidental sur l'école moghole de la fin du XVIII[e] siècle est les copies de tableaux européens faites par des peintres moghols. Mîr Chand, par exemple, fit une réplique en miniature du tableau d'un artiste anglais inconnu représentant le Navâb Vazîr de l'Oudh Shujâᶜ ad-Daulah entouré de ses fils, ainsi qu'un autre portrait du même qui paraît également être la copie d'après un original européen. (Cf. E. Kühnel, *Mir Tschand ein unbekannter moghul Maler*, Berliner Museen, vol. XLIII, et H. Goetz, *Kostüm und Mode an der indischen Fürstershofen in der Grossmoghalzeit*, Jahr. d. asiat. Kunst, 1924). Le même portrait anglais du Navâb fut copié par un autre artiste indien, Nevazilal (Musée du Louvre, n° 35.571). Voir un quatrième portrait du même personnage témoignant également d'une influence européenne, pl. LXXXVIII *b*.

(3) Cf. *Voyages de Fr. Bernier, etc.*, éd. 1699, Amsterdam, t. II, p. 50.

reux, quoiqu'il n'eût pas les yeux bandés : les princesses le reçurent cachées derrière les rideaux de leur lit, entouré d'eunuques et de matrones. Tout ce qui était permis au médecin, c'est de passer la main sous le rideau afin de tâter le pouls, et tout ce que pouvait se permettre dans ces conditions la malade « c'est de baiser cette main masculine, de la mordre doucement, de la poser sur son sein (1) ». Il est compréhensible que dans des conditions pareilles les princesses et les « dames de qualité » ne pussent poser pour leur portrait devant des peintres. Le témoignage de Manucci est d'ailleurs formel à cet égard : « Je ne donne point, écrit-il, les portraits des reines et des princesses, parce que c'est chose impossible de les voir d'autant plus qu'elles sont toujours cachées, et si quelqu'un les a donnés, il ne leur faut ajouter aucune foi, ces portraits ne pouvant être que des figures de femmes publiques, danseuses, etc., qu'ils ont fait tirer suivant la fantaisie du peintre (2). » Ces paroles du Vénitien s'accordent entièrement avec ce que nous savons des coutumes de l'époque. Par contre, le récit du père Manrique, signalant la présence à une réception officielle de dames de haut rang, sans voiles, reste isolé et en contradiction évidente avec les mœurs musulmanes (3). Il serait difficile d'y ajouter foi, d'autant plus qu'aucun témoignage ne vient le confirmer, ce qui nous oblige d'admettre que les recluses du harem ne posèrent probablement jamais devant un artiste (4).

Il serait cependant prématuré de conclure, en se fondant sur le témoignage de Manucci, que le portrait féminin d'après nature fasse entièrement défaut à l'œuvre de l'école moghole. Malgré le caractère impersonnel de ces portraits, qu'on dirait tous sortis du même moule, caractère démontrant une origine imaginaire, un examen attentif nous permet d'en discerner quelques-uns dont les traits individuels et l'allure vivante indiquent plutôt une exécution d'après nature. L'observation même de Manucci qui ne dément que l'authenticité des portraits « des reines et des princesses » indique clairement que l'artiste moghol possédait d'autres modèles dans la personne des courtisanes et des bayadères qu'il avait tout loisir d'étudier aux réceptions, ainsi qu'aux fêtes données par l'Empereur et par les grands seigneurs de son entourage. La beauté et l'élégance de ces cérémonies avaient déjà attiré l'attention de Bernier (5). D'autre part il est fort probable que l'art moghol, à l'instar de celui de l'Inde antique, eut ses artistes féminins. Mais leur œuvre, ainsi que leur vie qui s'écoule dans l'ombre du harem, demeure anonyme et ignorée. Nous

---

(1) Cf. Manucci, *Storia do Mogor*, trad. Irvine, vol. II, p. 353.
(2) *Op. cit.*, vol. I, p. 54.
(3) Cf. Manrique, *Itinerario, etc.*, Roma, 1649.
(4) Cf. Goetz, *Indische historische Portraets*, Asia Major, Leipzig, 1925, vol. II, fasc. 2, p. 231.
(5) Cf. *Voyages de Fr. Bernier*, Amsterdam, 1699, vol. II, p. 59.

n'avons à citer, comme exemple, que le seul nom de Ṣaḥîfeh Bânû, femme peintre qui fleurit sous le règne de Jahângîr (1).

L'école moghole du XVIe siècle hérite de l'art persan le portrait féminin fantaisiste auquel elle s'efforce de communiquer quelque teinte de réel en ce qui concerne le corps et le costume. Mais le visage garde son caractère conventionnel, malgré les attitudes animées, prêtées au modèle. Nous avons dans les portraits de la *Dame moghole* et de la *Danseuse* de la fin du règne d'Akbar, conservées actuellement au Musée du Louvre (2) des exemples typiques du portrait impersonnel. Il est vrai que parfois on rencontre dans l'*Akbar Nâmah* et dans le *Kalîlah va Dimnah* (3) des têtes féminines non dépourvues de caractère, mais il serait difficile de préciser si nous sommes en présence de portraits.

Sous Jahângîr, les murs du palais impérial se décorent de portraits féminins. W. Finch qui eut l'occasion de les voir, les décrit de la manière suivante : « Il y a là en fait de peintures, plusieurs portraits du roi, en costume d'apparat, assis parmi ses femmes, l'une tenant un flacon de vin, l'autre une serviette, la troisième lui présentant une coupe. Les autres tiennent son sabre, l'éventent par derrière, ou bien gardent son arc avec quelques flèches... (4) » Il est regrettable que le voyageur anglais n'ait pas ajouté à son récit des détails sur l'exécution de cette fresque. La peinture représentant Jahângîr dans son harem (5) nous montre des femmes, taillées sur le même patron, qui ressemblent à des poupées fabriquées en série. Par contre, une œuvre de la même époque ayant pour sujet *Jahângîr embrassant sa favorite* (6) attire l'attention par l'expression vivante des personnages. Le fait pourrait être expliqué par la forte influence occidentale dont témoigne cette peinture. Dans son désir d'imiter les coutumes européennes Jahângîr aurait pu consentir à poser avec l'élue du moment. Cette dernière n'étant pas princesse, les considérations d'étiquette n'eurent pas à entrer en jeu. Mais les portraits des impératrices, Nûr Jahân et Mumtâz Maḥal, qui nous sont parvenus, sont des représentations entièrement imaginaires.

L'époque de Shâh Jahân nous apporte quelques portraits féminins dont les traits semblent être exécutés d'après nature (7). Quelles femmes ont servi de modèles aux artistes ? Des bayadères, probablement, qui en même temps étaient des courtisanes, « celles qu'on appelle kenchen, comme qui dirait les

---

(1) Une peinture signée de ce nom se trouve au Victoria et Albert Museum I. M. 117-1921. Voir la reproduction chez St. Clarke *Thirty Moghuls Paintings*, pl. XVIII.
(2) Musée du Louvre, nº 3.619 H *a* et *b*. Cf. nos *Miniatures indiennes etc., au Musée du Louvre*, pl. II *b* ; voir également les représentations de femmes, pl. VII et IX, d'un caractère nettement impersonnel.
(3) Voir pl. XXI *c*.
(4) Cf. *Voyages of W. Finch*, Hackluytus Porthumus, vol. IV, p. 53 et suite.
(5) Victoria et Albert Museum, I. S. 8.
(6) Cf. Marquis de Tressan, *La peinture en Extrême-Orient*, L'Art et les artistes, octobre 1913, p. 56.
(7) Voir pl. XLI *a*, *b*, et XLII.

dorées, les fleuries... belles et bien vêtues (1) ». Dessinées avec finesse, ces gracieuses silhouettes féminines possèdent un type individuel nettement accusé et une allure pleine de vie. Leur attitude quand elles posent debout, est simple et calme, les jambes bien ensemble, un pied légèrement devant l'autre. La sobriété voulue de la pose n'empêche pas l'artiste d'exprimer la grâce souple du corps aux formes soulignées par le corsage (colî) et le pantalon collant (shalvâr) en soie brodée d'or (2). Ajoutons à ces portraits de jeunes et belles personnes celui d'une dame plus âgée, exécuté avec un réalisme remarquable (3).

A partir d'Aûrangzêb le portrait féminin prend un caractère nettement idéal (4). Il est vrai que des réminiscences réalistes se font parfois sentir et lui prêtent un reflet troublant de vie. Mais à côté de ces apports étrangers on remarque une stylisation dans le goût de l'art médiéval indien avec sa préférence marquée pour le profil, le désir d'aplatir les silhouettes malgré leur léger modelé. Le XVIII[e] siècle qui suit cette voie, développe le portrait féminin conventionnel conforme à un idéal abstrait de beauté, jusqu'au moment où les influences occidentales viennent animer l'image de la femme d'un semblant de vie (5).

Qu'elles soient exécutées d'après nature ou produites par la fantaisie du peintre, les femmes du portrait moghol sont douées d'un charme étrange. Elles ont beau se changer en princesses de harem, courtisanes ou bayadères lascives, leur nature reste au fond la même, et sous leurs vêtements précieux et éphémères l'on devine en elles les descendantes de ces « filles de Mâra » qui tentèrent jadis de séduire le Bienheureux méditant dans la solitude d'une forêt sur l'énigme du monde. Des siècles se sont écoulés : elles servent d'entourage au Grand Moghol ce « cakravartin » nouveau, conquérant amolli et vaincu avant l'âge par la luxuriante civilisation indienne. Mais malgré les nombreux changements qui se sont produits au cours des âges et les ont différenciées, leur idéal de beauté reste le même, que ce soit à Ajaṇṭâ, à Lahore ou à Delhi.

Le goût inné pour la personnalité humaine qui pousse l'école moghole à cultiver le portrait, l'incite en même temps à s'adonner à la peinture de genre, dont les sources remontent aux maîtres iraniens et aux vieilles traditions indiennes. La miniature persane en effet, malgré sa prédilection pour des sujets légendaires, n'ignore pas les scènes empruntées à la vie journalière, principalement rurale. De même l'art de l'Inde est familier avec la peinture de genre

---

(1) Cf. *Voyages de Fr. Bernier*, Amsterdam, 1699, vol. II, p. 59.

(2) Au sujet des shalvâr Bernier écrit : « ...Ces caleçons de dames qui sont si fins et si déliquats, qu'en certaines occurrences ils ne leur durent qu'une nuit, quoy qu'ils valent souvent les dix et les douze écus et quelquefois davantage, quand ils sont de la façon que j'en ay veu, enrichis de ces fines broderies à l'aiguille. » (Cf. *Voyages de Fr. Bernier*, éd. citée, t. II, p. 37).

(3) Voir pl. XLIX *c*.

(4) Voir pl. LII *a* et LXVI.

(5) Voir pl. LIX et LX.

depuis l'antiquité, époque à laquelle il savait déjà représenter des sujets tels que, par exemple, « des auberges pleines d'hommes engagés à boire », ou « des joueurs aux jeux de hasard, les gagnants joyeux, les perdants tristes, tous ayant quitté leurs habits de dessus » ; ou encore des scènes de nuit « avec des voleurs rôdant pendant que les gens dorment ou s'adonnent aux plaisirs et que les femmes sortent à la rencontre de leurs amants (1) ».

La jeune école profita du double exemple que lui offraient ces deux traditions artistiques. L'intérêt pour la représentation de l'homme dans son entourage quotidien s'observe dans les œuvres mogholes à partir de la seconde moitié du XVIe siècle. Les paroles suivantes du Prince Dâniyâl, second fils de l'Empereur Akbar, expriment fort bien cette tendance : « Nous sommes fatigués », disait-il, « des vieilles histoires ennuyeuses de Leïlâ et de Majnûn, du Papillon et du Rossignol. Que les poètes et les peintres prennent pour sujets ce que nous avons vu et entendu nous-mêmes (2). » Le penchant réaliste s'accentue avec l'époque de Jahângîr, ainsi que le démontrent les nombreux tableaux de genre qu'elle nous lègue.

En nous mêlant à la foule, aux menus événements de sa vie journalière, les peintures mogholes nous initient d'une manière complète à la vie intime de leur temps. Elles nous font assister au bavardage des musiciens se reposant dans une cour de village, comme aux dissertations graves des vieillards assis au frais à la lueur d'un cierge, ou bien à une lecture du Qor'ân à l'ombre d'un arbre, tandis que les croyants accomplissent leurs ablutions rituelles (3).

Nombreuses sont les scènes de la vie d'ascètes (4) hindous ou musulmans, vénérés, malgré la différence des croyances, même par les empereurs. Les entrevues des puissants de ce monde avec ceux qui y avaient renoncé comptent parmi les sujets les plus en faveur : une peinture pleine d'expression, par exemple, nous montre Jahângîr conversant avec un saint vieillard au milieu d'un décor idyllique et champêtre (5).

Toutes ces représentations humaines de l'école moghole, qu'elles aient pour sujet un prince ou un mendiant, un ascète ou une bayadère, un vieillard ou un enfant, restent des images simples et véridiques de la vie courante.

Le harem lui-même, n'a pas pu fermer entièrement ses portes à l'imagination et à la curiosité de l'artiste moghol. De nombreux sujets empruntés à la vie du *zenânah* nous montrent les gracieuses recluses ainsi que leurs passetemps préférés, tout comme les a décrit Manucci : « Elles n'ont pas d'autres

---

(1) Cf. Viṣṇudharmottara, IIIe partie, chap. XLII.
(2) Cf. N. C. Mehta, *Studies Indian painting*, ch. VIII.
(3) Voir pl. X, XX, XLIV.
(4) Voir pl. LX.
(5) Voir *l'Entrevue de l'Empereur Jahângîr avec l'ascète Jadrûp*, dans nos *Miniatures indiennes, etc., au Musée du Louvre*, pl. VII.

pensées », nous conte-t-il, « que de se régaler avec une quantité de mets délicieux, ou que de se parer d'une manière magnifique avec des robes ou avec des bijoux, perles, etc. ; de parfumer leur corps avec des parfums et des essences de toutes sortes. A ceci il faut ajouter qu'elles ont la permission de jouir des plaisirs de la comédie et de la danse, d'écouter des histoires d'amour et de se reposer sur des lits de fleurs, de se promener dans des jardins, d'écouter le murmure des ruisseaux, d'entendre le chant, et d'autres passe-temps semblables (1). »

Toute une vie de paresse et de luxe se déroule devant nous, dans ces charmantes peintures (2), à partir de la toilette du matin jusqu'à la prière du soir, depuis les festins et les jeux qui remplissent la journée jusqu'à l'heure tant désirée par l'élue du moment qui attend sur sa couche somptueuse le bon plaisir du Roi du Monde.

LES ÉCOLES DE PROVINCE

Nous sommes en état de suivre l'évolution de la figure humaine dans l'œuvre des écoles provinciales à partir des dernières années du règne d'Akbar. Exécutées dans des régions éloignées des nouvelles capitales et ignorant, en conséquence, la renaissance artistique suscitée par l'école moghole, ces peintures restent pendant longtemps en dehors des tendances nouvelles et des influences étrangères, persane et européenne, et continuent de refléter les traditions autochtones.

Nous devons constater que la représentation de l'homme dans les œuvres du Râjputâna (3) de la fin du XVIe ainsi que du début du XVIIIe siècle, est devenue plus rudimentaire qu'elle ne l'était dans l'art médiéval. La silhouette humaine se présente raide et figée. Les têtes, figurées jadis « en profil perdu », diminuent de volume et prennent l'attitude du profil pur, tandis que les corps continuent à être représentés de trois quarts. Les nez, pointus au début, deviennent arrondis, ce qui dénote un commencement d'influence akbarienne. L'œil ne se dessine plus grand et de face, mais nettement de profil avec la prunelle en coulisse, figurée par un gros point noir sur fond blanc. L'homme, représenté de cette manière, grandit en hauteur contrairement à celui de la miniature jaïne et profane gujarâtie qui le développait en largeur en accentuant cette

(1) Cf. N. Manucci, *Storia do Mogor*, trad. Irvine, vol. II, p. 352-353.
(2) Voir pl. XXI *c*, LVI-LIX, LXI *b*, LXIII et LXIV.
(3) Voir pl. LXVIII-LXXI et fig. 27.

impression par une tête démesurément grande (1). Les visages masculins ainsi que les féminins sont taillés à peu près sur le même modèle, ce qui rend parfois leur distinction difficile. Les teintes différentes de la peau sont le seul tribut rendu à la personnalité. Les mains, dont les doigts ont l'air d'être collés ensemble, sont d'un dessin simplifié à l'extrême. Le modelé faisant défaut, les figures paraissent plates. Raides et figées, leurs attitudes contribuent à ralentir, à décomposer le mouvement. Créés d'après des formules uniformes, les personnages des « primitifs » du Râjputâna, incapables d'incarner le sentiment, ne laissent apparaître sur leurs visages que l'empreinte d'une vitalité sauvage. On dirait que dans son expressionnisme rudimentaire, cet art primitif a pour but de faire voir le visage de la bête cachée sous le masque humain.



FIG. 27. — Femme avec viṇâ. (École du Râjputâna, début du XVIIe siècle).

Les peintures de l'Oṛissâ (exécutées sur les reliures de Bîrbhûm), du début du XVIIe siècle (2), montrent un type humain voisin de celui des œuvres du Râjputâna. On y rencontre aussi des traits communs avec la miniature gujarâtie, certains groupes de danseurs, par exemple, qui se ressemblent dans les deux arts, ainsi que des emprunts nombreux à l'école moghole. Dans le manuscrit dit de l'Archevêque Laud, œuvre de l'art provincial, l'homme apparaît sous une forme identique, mais plus archaïque peut-être (3). On le dirait monté de membres séparés, sommairement ajustés ensuite. Il accuse un nez et des yeux très grands, une expression de visage sauvage ainsi que des mouvements saccadés. Malgré leur aspect primitif, les personnages de ce manuscrit rappellent par leur structure les dieux et les héros du *Razm Nâmah* akbarien (4).

Au contraire le *Rasikapriya*, autre œuvre régionale, contient des personnages exécutés dans un style très akbarien, avec moins d'habileté peut-être, et une teinte de provincialisme non dépourvue de naïveté (5). Cette œuvre nous fait voir l'influence de l'école moghole sur l'évolution de l'image humaine dans

(1) M. H. Goetz observe judicieusement que les peintures akbariennes sur lesquelles figurent des personnages dont les têtes sont en disproportion avec le corps, peuvent être l'œuvre des artistes originaires du Gujarât attachés aux ateliers impériaux (Cf. Goetz, *Malschulen des Mittelalters etc.*, Ostaziat. Zeit., 1926, nos 3-4).

(2) Voir fig. 28.

(3) Voir pl. LXXII *a*, *b*, et LXXIII *a*.

(4) Comparer les gravures de la planche LXXIII, œuvres des écoles régionales et de l'école moghole.

(5) De même les deux peintures régionales reproduites pl. LXXIV témoignent d'une forte influence akbarienne.

les écoles avoisinantes. L'art du Râjputâna est un des premiers à subir son effet qui l'oblige, à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle, à interpréter avec plus de finesse ses personnages qui perdent peu à peu leur apparence barbare et font preuve d'une facture plus différenciée. Leur silhouette devient frêle, le profil accuse une certaine délicatesse dans le contour, le nez diminue encore de grandeur. Un modelé léger anime le visage et donne du jeu aux étoffes (1).

Le type archaïque humain se conserve assez longtemps dans l'œuvre des écoles de la branche himâlayenne, dites écoles de la Montagne (Jamû, Garhwâl-



FIG. 28. — Femme et biche.
(École de l'Orissâ, début du XVIIe siècle).

Kâṅgrâ). Celui que nous y retrouvons encore à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècles ne cède en rien par son caractère primitif aux œuvres des écoles de la Plaine, antérieures d'environ un siècle. Il y est traité d'après des conventions d'origine médiévale, auxquelles il serait fastidieux de revenir. On en pourrait signaler toutefois les yeux plus grands, le nez plus pointu, le front plus fuyant, la stature plus massive et des dimensions plus grandes (2).

Telle que nous la rencontrons dans l'œuvre des écoles provinciales du XVIIe et d'une partie du XVIIIe siècles, l'image humaine accuse la survivance

(1) Citons comme exemples de ce genre de peintures la *Râginî Madhu Mâdhavî* du Musée de Boston. (Cf. A. Coomaraswamy, *Portfolio of Indian Art*, pl. LVIII) de la moitié du XVIIe siècle et les *Râgmâlâs* du British Museum, Or. 2.821 et 1922-14-05, 06 et 07 du début du XVIIIe siècle. Voir pl. LXXV, LXXVI.

(2) Cf. par exemple, H. Goetz, *Katalog der Sammlung W. Rothenstein*, pl. LIV, Jahrbuch der asiat. Kunst. 1925 ; A. Coomaraswamy, *Catalogue of the Museum of Fine Arts, Boston*, vol. V, pl. XCII-XCVII.

des formules conventionnelles avec quelques apports nouveaux. L'homme primitif, dernier vestige de l'art médiéval, s'efface graduellement devant celui que crée la renaissance moghole. Cette évolution s'accélère au cours du XVIIIe siècle qui prive l'image humaine de son aspect moyenâgeux. Il est vrai qu'on reconnaît toujours dans les personnages représentés la même conception artistique que nous avons observée dans leurs prototypes d'il y a cent ans, mais sensiblement mitigée par des influences mogholes (1) qui lui communiquent plus de finesse et d'achèvement.

Le principe de la plus grande visibilité règne comme jadis. L'artiste indien reste fidèle à la manière de représenter son modèle moitié de profil, moitié de trois quarts. Mais le contour simplifié et rude des œuvres archaïques fait place à un dessin savant dont le seul but est de tirer de chaque ligne un effet prévu et calculé, comme le faisaient les maîtres de Delhi. Éprises de la valeur plastique de la ligne, les écoles provinciales restent indifférentes aux tendances réalistes de l'école moghole et schématisent la représentation de la figure humaine. Les corps sont traités d'après les règles de l'anatomie conventionnelle indienne, dont nous avons eu l'occasion de parler, mais la plastique varie suivant les écoles.

Les écoles de la région gangétique, dites de la Plaine, dont les plus importantes sont celles de Jaïpur et du Bihâr, accordent la prédominance aux lignes droites (2). Leurs personnages, malgré leur raideur, témoignent d'une sobriété voulue des formes et d'une élégance austère des attitudes. Cette uniformité linéaire, dont l'effet n'est pas dénué de grandeur, trouve son contrepoids dans la variété et la magnificence des costumes.

La stylisation accentuée, qui est à l'ordre du jour, en interdisant toute recherche dans l'interprétation des étoffes traitées avec tant de finesse par l'école moghole au cours du siècle précédent, oblige le peintre à se borner aux effets décoratifs qu'offre la richesse des costumes faits en brocard à fond argent ou or, ou bien de couleurs vives, telles que pourpre, vert, jaune safran, mauve, etc. On voit que les personnages ainsi vêtus sont inspirés par la vie princière d'une cour nouvelle qui s'essaie à faire revivre l'ancien faste des empereurs de Delhi.

Cette richesse du costume s'allie parfaitement à l'allure aristocratique ainsi qu'à la délicatesse des traits des visages masculins et féminins. Le contour du profil, attitude préférée de la tête, est aussi finement découpé que celui d'un camée (3). Les nez peu proéminents, les oreilles bien arrondies dénotent leur origine moghole, tandis que la grandeur des yeux aux longs sourcils est de provenance indigène. La majorité des personnages ainsi dépeints, privés de vie et d'individualité, n'offre que des types idéalisés.

---

(1) Voir pl. LXXVII, LXXVIII et LXXX *b*.
(2) Voir pl. LXXXI — LXXXV *a* ; LXXXVI, XCVII.
(3) Voir la remarque précédente.

Un développement original de la représentation humaine se manifeste à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, dans les écoles dites de la Montagne, dont la plus importante est celle de Kâṅgṛâ, qui introduisent des lignes courbes dans la plastique du corps où prédominaient jusqu'alors les lignes droites. Au lieu d'atténuer à la manière des autres les rondeurs du corps, l'école de Kâṅgṛâ les souligne et les fait valoir. Elle sait profiter d'une épaule abaissée, d'un torse incliné, d'une jambe ou d'un bras plié pour en tirer une belle courbe, sans priver les lignes droites du rôle important qu'elles jouent dans la structure de la silhouette. Loin de produire une impression disharmonique, cette synthèse des droites et des courbes est la source d'une variété plus grande d'attitudes, d'un contraste heureux entre la pose ondoyante et souple et le geste raide et précis (1).



Fig. 29. — Râdhâ.
(École de Kâṅgṛâ, fin du XVIIIe siècle).

L'harmonie créée par le jeu des lignes de nature différente n'est pas moins apparente dans le costume. La vaste surface des *sârîs*, châles de tête féminins qui retombent à mi-corps, les jupes jusqu'aux talons, les robes non moins longues des hommes offrent au regard leur riche variété de lignes. En faisant suivre aux étoffes les mouvements du corps, le peintre de Kâṅgṛâ obtient la gamme entière des courbes, de la plus légère, déviant à peine de la ligne droite, jusqu'à celle qui se replie sur elle-même.

Sa compréhension de la valeur picturale des lignes ne se borne pas uniquement aux droites et aux courbes. Il lui arrive de recourir à l'opposition de la droite à la brisée, de préférence dans la représentation de la femme qui, grâce à la *sârî* et aux jupes longues, offre, vue de dos, une ligne continue, pouvant être tracée d'un seul coup de pinceau. Cette dernière, contraste toujours avec l'aspect du devant qui, étant composé du visage de profil, de la poitrine, des bras et des mains, c'est-à-dire de traits rayonnant dans toutes les directions, forme dans son ensemble, une ligne brisée (2).

Absorbée par la recherche d'une plastique, l'école de Kâṅgṛâ, en ce qui concerne l'image humaine, reste néanmoins fidèle, à l'instar des autres écoles indiennes de l'époque, au principe de la plus grande visibilité et au profil pour la tête, ces conventions héritées de l'art médiéval. Signalons toutefois, la forme allongée de l'œil (3) qui lui donne une expression

(1) Voir pl. XCIII, XCIV *b*, XCV, XCVI *a*, XCVII *b*, XCIX, C.
(2) Voir pl. citées dans la remarque précédente.
(3) Voir fig. 24 *a*.

lascive, et le contour du profil moins sévère que dans l'art de Jaïpur et du Bihâr.

On peut distinguer dans l'art du Kâṅgṛâ deux manières principales de figurer l'homme. Les personnages traités avec minutie dans la première manière ont le profil finement dessiné et le nez de grandeur moyenne. L'élégance quelque peu mièvre de leurs silhouettes qui touche à la fadeur, les rapproche des œuvres mogholes de l'époque. La seconde, de facture large et grossière, a néanmoins plus de spontanéité et de vigueur (1).

Comment expliquer le caractère particulier de la conception de l'homme de l'école de Kâṅgṛâ ? D'où a-t-elle hérité cet amour pour les lignes courbes à une époque qui s'efforçait de réduire la plastique humaine aux seules lignes droites ? Il nous semble que c'est de l'école moghole et, par son intermédiaire, de l'art iranien. Nous retrouvons en effet dans celui-ci le même jeu de courbes que dans les peintures de Kâṅgṛâ. Certains détails communs aux deux arts paraissent confirmer notre hypothèse : telle est, par exemple, la cuisse en ellipsoïde (2), caractéristique des femmes assises des maîtres de Kâṅgṛâ, qui se rencontre dans l'art persan.



FIG. 30. — Mahâvîra.
(École jaïne xv[e] siècle.)

Au contraire de l'art moghol qui puise ses sujets dans la vie courante, l'art provincial aime à les emprunter à la fiction. Ses personnages, en majeure partie, ont une origine littéraire ou mythologique. Les légendes śaïvas et vaiṣṇavas ainsi que les deux grandes épopées nationales, le *Mahâbhârata* et le *Râmâyana*, deviennent les sources principales de leur inspiration. Il faut y ajouter les *Râgmâlâs*, suite de modes musicaux comprenant les *Râgas*, de genre masculin, et les *Râgiṇîs*, de genre féminin. Chaque mode correspondant à un sujet défini (3) avait son interprétation picturale. La plus grande partie des sujets destinés à illustrer les modes musicaux était empruntée aux différents types d'héroïnes de l'amour, *nâyikâs*, que distinguait la littérature sanscrite (4).

Au sentiment de la vie qui animait l'école moghole succède à cette

(1) Comparer les pl. XCIV, XCV *a*, *b*, XCVI *a*, et XCVIII, avec les pl. XCVII, XCIX et C.
(2) Voir pl. XCIX et C. et fig. 29.
(3) Nous ignorons encore les origines de la manière de représenter les modes musicaux en peinture. Elle est inconnue dans l'art de l'Inde antique et médiévale et n'apparaît qu'après la conquête moghole quand ces sujets deviennent fréquents dans les différentes écoles indiennes, y compris l'école moghole (Cf. Mehta, *Studies in Indian Painting*, p. 43-44 et 123-26).
(4) Cf. A. Coomaraswamy, *Eight Nâyikâs*, Journal of Indian Art, nº 128; *Rajput Painting*, I, p. 43-48; R. Schmidt, *Beiträge zur Indischen Erotik*, Leipzig 1902.

époque, dans les écoles de province, à une sensualité raffinée et précieuse qui apparaît dans beaucoup de peintures à travers les attitudes calmes et froides des personnages. Un grand nombre de motifs d'inspiration érotique est offert à l'artiste par l'histoire des amours de Kṛṣṇa et de Râdhâ, dont les différents épisodes forment, de même que l'*Astrée*, un parfait bréviaire à l'usage général des amants en train de parcourir le « Pays du Tendre » : des querelles d'amoureux, suivies de douces réconciliations succèdent à l'union parfaite, le retour de l'amant, plein de soumission servile, au délaissement momentané de l'aimée en proie aux anxiétés de l'attente et aux souffrances de l'abandon. Dans ces tableaux sans nombre, les amants changent parfois de rôle, comme leur passion de caractère : à la mariée timide, entraînée de force vers le lit nuptial par son époux impatient, succède une Râdhâ, enivrée de désir, qui oblige son seigneur à revêtir ses vêtements tandis qu'elle prend ceux de son époux. Kṛṣṇa varie ses amours par des exploits galants parmi les *gopîs* ou bergères de Bṛndâban que les artistes de province aiment à représenter. Le Divin Pasteur est figuré au milieu des beautés rustiques, sur le cœur desquelles il règne en maître absolu. D'autres peintures représentent des chevauchées d'amoureux la nuit, à la lueur des torches, ou bien des couples rêvant sur des terrasses à l'heure où le soleil couchant transforme le ciel en rideau de pourpre et d'or.

L'élément féminin prédomine dans les tableaux de ce genre. Les femmes ont toutes le même visage aux traits fins, un sourire suave aux lèvres et le regard languissant. Mais cette monotonie a son charme et sa raison d'être : on dirait, qu'en répétant le même thème, l'artiste cherche à l'amplifier, à en faire le Leitmotiv de son œuvre. Nous sommes en présence d'un art qu'on serait tenté de qualifier de féminin, tant il consacre d'attention à la femme, d'un art sentimental et romantique. A travers les pastorales idylliques de goût champêtre et de simplicité recherchée, apparaît un art raffiné, presque décadent, qui n'existe que pour les élus. Travesties en bergères, en « gopîs », les écoles de la Plaine et de la Montagne n'arrivent pas à dissimuler leur origine princière, ainsi que les goûts profanes par excellence qui les animent. Elles évoquent au delà du moyen âge, la peinture de l'Inde antique, empreinte elle aussi d'un sentiment érotique.

L'art des diverses provinces hérita de l'art moghol non seulement tout l'arsenal des formules académiques, nécessaires à la production de tableaux à sujets imaginaires, mais aussi un intérêt prononcé pour le portrait. La majorité de ces œuvres sont d'une stylisation si poussée, qu'elles se transforment en compositions décoratives, se contentant d'une ressemblance sommaire avec l'original (1) ; d'autres, assez rares, réussissent à reproduire d'une manière

(1) Cf. N.-C. Mehta, *Studies in Indian Painting*, pl. VIII et IX reproduisant des portraits fortement stylisés et purement conventionnels de l'école Bundela.

heureuse le caractère de leur modèle. Telles sont, par exemple, certaines pentures de Jaïpur (1).

Les nombreux portraits de l'école Sikh qui nous sont parvenues reflètent également ces diverses tendances. Leur facture varie : tantôt elle est grossière (2) rappelant celle des peintures primitives des écoles de la Montagne, avec une prédominance de lignes courbes dans la silhouette ; tantôt, mais rarement elle imite celle des portraits des écoles moghole et de la Plaine et atteint parfois une grande force d'expression (3).

Les portraits d'une des écoles de la Montagne, celle de Jamû, se distinguent par leur caractère primitif (4). Notons les fronts fuyants et les yeux sortant des orbites, vestiges de l'art médiéval, dans ces images rudimentaires.

***

En résumant ce qui vient d'être dit au sujet de la représentation humaine dans la peinture indienne, nous arrivons aux conclusions suivantes :

L'image humaine, de tout temps, occupe dans cet art une situation dominante. Provenant d'une observation directe de la vie, elle témoigne dans l'antiquité d'un parfait achèvement, ainsi que d'une grande variété de formes. De caractère réaliste, elle s'allie néanmoins aux formes de beauté idéales, telles qu'on les concevait à cette époque : silhouette juvénile pour l'homme, formes épanouies pour la femme. Cet équilibre entre l'idéal et le réel s'efface graduellement pour s'éteindre au moyen âge.

L'étude de l'homme d'après nature cède alors la place à la répétition servile des canons, le choix libre de l'attitude à la pose prescrite, la spontanéité du geste au mouvement calculé et ralenti. Le désir d'être précis tue l'imagination : la variété des physionomies individuelles disparaît devant l'uniformité nivelatrice du type, et l'esquisse libre des formes du corps est évincée par le dessin mesuré et réglé. Telles sont les transformations de l'image humaine dans l'art indien médiéval.

---

(1) Voir pl. LXXXVIII *a* et *c*.

(2) Voir pl. XCI.

(3) Le portrait de deux musiciens et d'une musicienne (voir pl. XC) provenant de Lahore et datant de la fin du XVIIIe siècle (conservé au Victoria et Albert Museum, Londres, I. M. 37-1917) est typique à cet égard. L'artiste a simplifié son dessin, en omettant tous les détails qui n'étaient pas strictement nécessaires, ce qui ne l'a pas empêché de donner aux physionomies beaucoup de caractère et de vie.

(4) Une série de portraits de l'école de Jamû est reproduite par A. Coomaraswamy dans *Rajput painting* et *Catalogue of the Museum of Fine Arts, Boston*, vol. V.

La conception artistique iranienne qui s'introduit dans l'art indien avec la conquête moghole, fait de l'homme une impression fugitive, tracée en quelques coups de pinceau. Des lignes légères, effleurant à peine la surface du papier, enveloppent les silhouettes pour se perdre dans les plis des robes aux tonalités vives rivalisant avec celles des mosaïques et des tapis. Le miniaturiste persan ne s'attarde guère dans sa recherche du réel, il le devance, en saisissant au vol « le frisson des choses qui s'enfuient », l'harmonie éphémère de la vie, pour créer une image d'homme conforme à son goût de la ligne ondoyante, à son amour de la couleur. Le rôle de cette conception artistique est de dégrossir la figure humaine de l'archaïsme légué par le moyen âge à la peinture indienne des XVIe et XVIIe siècles. Les gracieuses silhouettes des maîtres de Kaṅgṛâ auraient été impossibles sans l'apprentissage fait par leurs devanciers chez les maîtres persans des ateliers impériaux.

En ouvrant la porte aux influences occidentales, l'école moghole se trouve en présence d'une manière toute nouvelle de figurer l'homme. Élaborée par la Renaissance, cette dernière diffère par trop du point de vue essentiel des arts de l'Orient pour exercer une influence durable sur l'action de l'école moghole. Le modelé, ce grand moyen de la peinture européenne pour communiquer au corps le relief nécessaire, n'exerce qu'une influence partielle sur le peintre indien, de même que la plastique occidentale avec son extrême variété d'attitudes n'a qu'un succès de courte durée vers la fin du règne d'Akbar. La facture nuancée du visage employée par les maîtres européens influence le plus l'école moghole et lui permet de donner aux physionomies une expression vivante.

Tout au contraire, l'anatomie du corps humain, adoptée par l'école moghole, reste en dehors des méthodes occidentales et se rattache directement aux traditions antiques et médiévales indiennes de même qu'aux écoles indigènes contemporaines. Les liens qui unissent l'art moghol à l'art indien régional sont avant tout apparents dans l'image humaine qui garde partout son caractère homogène, que ce soit dans le *Razm Nâmah* akbarien ou bien dans les *Râgiṇîs* et *Nâyikâs* des écoles de la Plaine et de la Montagne. Un portrait moghol, individuel et vivant, et l'image d'une déesse râjpute, archaïque et impersonnelle, accusent à cet égard, une structure picturale semblable. Cette conception plastique se manifeste enfin dans les poses graves et majestueuses des seigneurs moghols et des dieux brahmaniques, ainsi que dans les attitudes gracieuses, pleines de réserve, des beautés de harem et des bergères de Kâṅgṛâ.

L'intérêt pour le réel qui anime l'école moghole favorise singulièrement l'extension chez elle de l'art du portrait qui atteint, à l'exception du portrait féminin dont les mœurs musulmanes entravent le développement, son apogée au XVIIe siècle, époque vers laquelle les artistes moghols arrivent à une synthèse heureuse du réalisme occidental avec l'idéalisme artistique indien.

Le goût pour la stylisation accentuée qui caractérise les diverses écoles

néo-indiennes du XVIII[e] (école moghole de la seconde moitié du XVIII[e] siècle exceptée) se reflète également dans la manière de figurer l'homme, qui, d'être vivant et agissant redevient une jolie marionnette, destinée à jouer des comédies amoureuses et de douces pastorales. Car les peintres se sont détournés de la vie courante de l'homme sous son aspect journalier, pour chercher leurs modèles dans le domaine de la fiction parmi les héros des légendes et des histoires romanesques.

Privées de naturel mais toujours en quête de la nature, sentimentales sans être douées de vraie passion, simulant le grand amour tout en étant empreintes d'un érotisme froid et réfléchi, les écoles indiennes du XVIII[e] siècle et l'ambiance raffinée qui les créa rappellent étrangement une autre manifestation de la civilisation humaine.

A cette même époque, mais ailleurs, en Europe, le sentiment enlevait à la raison la place qu'elle occupait, on prêchait le retour à la nature, on poétisait la vie rustique et les amours champêtres. Kṛṣṇa aurait pu remarquer avec satisfaction, que les « rânis » de ces pays lointains, duchesses et marquises, ne demandaient qu'à devenir des « gopîs », et le peintre indien du XVIII[e] siècle engoué des sujets littéraires, aurait pu enrichir sa galerie d'amoureuses (*nâyikâs*) avec les héroïnes du roman sentimental.



FIG. 31. — Danseuse.
(École jaïne, XV[e] siècle)

TROISIÈME PARTIE

LES LOIS DES ENSEMBLES DANS LA PEINTURE INDIENNE

LA COMPOSITION ET LA COULEUR

L'ART DE CRÉER UN ENSEMBLE DANS L'ANTIQUITÉ ET AU MOYEN AGE

Notre étude sur la peinture indienne serait forcément incomplète si nous la bornions à l'examen de la nature, des animaux et de l'homme. Car jusqu'à présent, nous n'avons fait que décomposer les œuvres d'art, afin de mieux connaître leurs éléments. Ce travail analytique une fois achevé, il nous reste à traiter la partie synthétique : l'étude des moyens employés par les artistes indiens, pour réaliser l'unité de leurs peintures. Nous sommes amenés ainsi au problème de la composition, sous ses deux aspects de « composition linéaire », que nous appellerons composition tout court, et de « composition tonale » ou couleur.

De même que le paysage et la représentation de l'homme, la composition dans l'art de l'Inde antique révèle deux tendances, qui, tout en étant opposées, s'équilibrent harmonieusement : que ce soit une esquisse des formes végétales, animales et humaines ou bien celle d'un ensemble, l'artiste des hautes époques s'efforce de rester fidèle à la réalité tout en l'adaptant à une conception artistique préconçue et en la transformant selon son idéal de beauté. Les monuments de l'antiquité indienne nous en offrent de nombreux exemples.

Les fresques d'Ajaṇṭâ sont particulièrement instructives à cet égard. En les contemplant, on subit au premier abord l'impression que les nombreux personnages qu'on y voit représentés sont disposés (entassés plutôt, tant leur nombre est grand pour l'espace donné) sans arrière-pensée, sans plan préconçu, d'une manière si naturelle, qu'elle paraît presque accidentelle ; un examen plus attentif nous révèle bientôt la savante ordonnance qui régit leurs groupements.

Dans leur souci de donner un tableau plein de naturel, les artistes d'Ajaṇṭâ prennent soin d'éviter des arrangements dont l'idée directrice est par trop apparente, tels que ceux qui offrent une symétrie primitive nettement marquée, ou bien immobilisent l'ensemble en le privant de mouvement et de vie. Toutes

leurs compositions sont au contraire fondées sur des arrangements compliqués, où la variété des attitudes et des groupements paraît être inépuisable. Mais cette richesse de formes est loin d'aboutir à des ensembles chaotiques, hostiles à toute idée d'unité : utilisée avec art, elle contribue à créer des compositions bien ordonnées, dont l'unité ne perd rien de sa valeur du fait qu'elle est constituée par des éléments hétérogènes (1).

Les méthodes employées dans l'antiquité par les artistes indiens pour réaliser leurs compositions sont aussi nombreuses qu'ingénieuses. Nous ignorons si elles furent jamais codifiées. Les traités de peinture que nous connaissons, tout en accordant beaucoup de place à la représentation de l'homme et de la nature ainsi qu'aux couleurs, passent sous silence les problèmes de la composition linéaire. Les monuments qui nous sont parvenus suffisent d'ailleurs pour donner une idée du haut degré d'achèvement qu'avait atteint la composition indienne à une époque aussi reculée.

La peinture de l'Inde antique a su joindre à la composition linéaire savante une palette très riche. Toute la variété des couleurs se déduisait d'après les théoriciens du temps des cinq couleurs primitives : le blanc, le rouge, le jaune, le noir et le vert (ou le bleu) (2). L'artiste avait pleine liberté de « mélanger les couleurs primitives selon sa propre logique et son imagination, et de transformer en mille variétés ce qui a déjà cent variétés (3)... » La perception visuelle était très développée, capable de saisir un détail aussi fin que celui de la lumière pâlissante d'une lampe à la lueur de l'aurore (4) :

« *Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge,*
La lampe sur le jour fait une tache rouge... »

L'œil exercé des artistes et des connaisseurs distinguait jusqu'aux moindres nuances d'une même tonalité. Le blanc, par exemple, en offrait cinq, classées selon leur degré de luminosité : blanc brillant comme l'or, blanc ivoire, blanc santal pur, blanc des nuages d'automne et blanc de lune d'automne (5). La gamme sombre, plus différenciée encore, comprenait les douze reflets suivants : rougeâtre, donnant dans le brun, verdâtre, grisâtre, fauve, topaze ; ou les couleurs — de la plante grimpante Priyaṅgu, du singe, du lotus bleu, de l'oiseau nîlakaṇṭha, du lotus pourpré et des nuages (6).

---

(1) M. L. Binyon, *Painting in the Far East*, London, 1908, p. 35 et 50, exprime un point de vue opposé au nôtre, considérant les compositions ajantesques comme *incohérentes* (« Their compositions are crowded and incoherent ») et l'art d'Ajaṇtâ comme primitif. Tout notre exposé tend à prouver le contraire.
(2) Cf. Viṣṇudharmottara, III part., chap. XXVII et XL, trad. St. Kramrisch, p. 26 et 44.
(3) *Op. cit.*, chap. XL, p. 44.
(4) *Op. cit.*, chap. XLII, p. 51-52.
(5) *Op. cit.*, chap. XXVII, p. 26.
(6) *Op. cit.*, chap. XXVII, p. 26.

Malgré le sens aigu de l'observation, le problème de la lumière semble avoir été ignoré de l'artiste indien dans l'antiquité. Au lieu de représenter directement les phénomènes de l'éclairage, il n'avait recours qu'à des détails secondaires accompagnant ces derniers et capables de les évoquer par association. Ainsi le clair de lune était figuré par la fleur Kumuda épanouie, la lumière du soleil par des animaux souffrant de la soif, l'aurore par le soleil levant, les coqs chantants et les lampes pâlissantes (seul trait relatif à l'éclairage) (1).

Ces indications précieuses sur le rôle de la couleur dans l'art indien ancien, indications que nous fournissent les sources littéraires, trouvent leur confirmation dans les monuments. Les fresques d'Ajaṇṭâ nous ont conservé de nombreux exemples de ces harmonies où s'amalgament le brillant doré de l'ivoire, le reflet des nuages d'automne, le sombre éclat du lotus pourpré et le gris argenté du singe.

Au cours du moyen âge, l'art indien oublie graduellement la science d'une composition variée pour aboutir à des ensembles construits d'après les règles uniformes et primitives, à travers lesquelles on arrive à discerner non sans peine les traces des préceptes classiques. La gamme nuancée fait place à la crudité des contrastes d'une palette rudimentaire. Le meilleur exemple de cette conception de la composition et de la couleur, répandue dans l'Inde médiévale, nous est offert par les miniatures jaïnes et profanes gujarâties.

L'ordonnance de ces miniatures est fondée sur un alignement ou sur une superposition des personnages et des objets, qui a pour but de figurer leur éloignement dans l'espace. De là découle dans la composition le sectionnement de la surface peinte en un nombre illimité de parties indépendantes (2), Prenons comme exemple une miniature représentant la noble Triśalâ entourée de suivantes, regardant une danse (3). Cette peinture se divise d'abord en deux parties principales : celle d'en bas, une danseuse entre deux musiciens, et celle d'en haut, la reine et les suivantes. La partie supérieure se décompose en deux à son tour : l'image de la reine et celle des suivantes. La division continue : les trois suivantes nettement superposées l'une au-dessus de l'autre et placées chacune dans un carré bien délimité, forment encore autant de parties indépendantes. Notons par rapport aux cloisons qui divisent la peinture, que les personnages démesurément grands qui les occupent, touchent fréquemment de la tête le haut du cadre (4). Ces dimensions exagérées des figures humaines sont bien caractéristiques d'un art primitif.

---

(1) *Op. cit.*, chap. XLII, p. 51-52.

(2) Ces traits, superposition, sectionnement, inconnus de l'art d'Ajantâ, se retrouvent par contre, fréquemment dans beaucoup d'arts primitifs. C'est une preuve en plus du retour aux formes archaïques subi par la peinture indienne à partir du VIII[e] siècle.

(3) Voir pl. I *b*.

(4) Voir pl. II *c* et *d*.

La composition des miniatures en question montre plus d'unité quand le sujet se déroule dans le même plan. La superposition devenant alors inutile, l'artiste peut se concentrer sur le problème du groupement de ses personnages. Le principe qui domine dans ce cas est l'opposition : les figures placées dans des poses rigoureusement coordonnées aux extrémités de la peinture sont plongées dans une contemplation mutuelle. Voici, par exemple, un homme et une femme assis l'un devant l'autre, dans des attitudes qui se correspondent à tel point que, si l'on pliait la miniature en deux, ces deux images se confondraient en une seule (1). Cette coordination, dans d'autres cas, devient plus compliquée. Ce sont souvent les verticales et les horizontales des bras qui s'opposent et qui sont renforcées par la position des jambes, réminiscence des principes de l'art antique qui comprenait la valeur du contraste des attitudes et qui savait en jouer (2).

Le choix des couleurs vient fortifier l'impression d'un ensemble nettement différencié à laquelle visait déjà la composition dans cet art. Les personnages jaïnas se présentent pour la plupart entièrement dorés sur des fonds rouges unis. Il est vrai que d'autres objets représentés apportent des taches de bleu, de gris, de marron, de vert olive, mais ce ne sont que des éléments secondaires. Somme toute, la gamme coloristique dans la majorité des miniatures jaïnes se réduit à deux tonalités seulement. Il en résulte un effet de contraste très net, l'or gagnant en intensité sur le rouge, le rouge s'accentuant grâce au voisinage de l'or. Quelquefois, des tonalités fades et éteintes, comme le jaune pâle, le vert olive, etc., faibles réminiscences de la palette antique, se substituent à cette gamme voyante (3), cela surtout dans les miniatures profanes gujarâties.

LA COMPOSITION ET LA PALETTE PERSANES

Les principes persans, introduits dans l'art indien avec la conquête moghole, témoignent d'une conception de la composition tout autre que celle dont nous venons de parler. S'il arrive au peintre indien de fonder ses ensembles sur une opposition très nette des parties, l'artiste iranien trouve sa voie dans leur confusion. A la stabilité indienne il substitue le mouvement, au désir d'édifier le tableau, comme une architecture, sa volonté de le transformer en tapis.

---

(1) Voir pl. II *b*.
(2) Voir pl. I *a*.
(3) Nous avons à constater l'appauvrissement de la palette indienne au XIe siècle encore, dans la miniature népalaise, au sujet de laquelle M. A. Foucher écrit : « Le coloris, des plus rudimentaires, se contente des cinq couleurs consacrées, blanc, bleu, rouge, jaune et vert ». (*Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde*, Paris, 1900, p. 35).

Une composition persane est avant tout un ensemble qui veut être imprévu. De là cette préférence pour l'asymétrie dans la disposition, ce morcellement sans fin, également asymétrique, qui caractérisent la plupart des œuvres persanes. Le regard de l'observateur se trouve égaré dans un ensemble sans point de repère, calculé de manière à l'attirer dans des directions opposées sans lui permettre de se fixer. L'étendue entière de la miniature se subdivise en un nombre infini de petites surfaces, recouvertes à leur tour d'une ornementation aussi riche que variée. Le peintre iranien obéit au même principe lorsqu'il orne toute architecture de mosaïque et lorsqu'il transforme la nature en tapis aux mille couleurs. Le paysage persan, c'est une fuite éperdue de rochers parmi les chinârs au feuillage dentelé, parmi les arbustes en fleur et les sombres cyprès, ensemble qui, de même que la nature, est sans commencement et sans fin.

Il arrive à l'artiste persan, désireux avant tout de donner à ses compositions un caractère libre et imprévu, de sortir des limites du cadre pour couvrir d'arbres, de rochers et d'édifices, les belles marges de la miniature, Tout effort trouve son application de cette manière, aucun ne reste en route ou s'égare, et la composition gagne en spontanéité aussi bien qu'en imprévu, éléments appréciés de cet art. Il serait erroné de supposer que cette évasion hors du cadre ait pour but de créer l'illusion de la profondeur. Seuls, les objets les plus proches auraient pu, dans ce cas, être représentés hors cadre. La présence sur les marges d'objets éloignés démontre, par contre, qu'il ne s'agit que d'un trait stylistique sans aucune relation avec la réalité.

Les moyens dont se sert la miniature persane afin de réaliser ses ensembles ne manquent pas de variété. Pour le décor architectural, elle utilise généralement des lignes droites en réduisant toutefois leur rôle à celui de simple soutien de motifs décoratifs, tandis que dans le paysage la composition entière s'exécute, parfois, au moyen de courbes sans qu'on puisse y trouver une seule droite.

Le désir d'éblouir le regard, en l'attirant sur plusieurs parties à la fois, de surprendre le spectateur, incite le peintre persan à créer plusieurs centres dans une peinture (par centre, nous entendons la partie principale d'un tableau, partie qui doit impressionner l'œil tout d'abord et l'attirer vers elle). Dans l'une des peintures du *Nizâmî* exécutée pour Shâh Ṭahmâsp entre 1539-1543 (1), on peut distinguer, facilement par exemple, les trois centres que forment : 1° le bassin noir ; 2° la figure sur le trône ; 3° le tapis servant de baldaquin. Une autre miniature du même ouvrage qui représente Shîrîn au bain épiée par Khosrau (2), en laisse voir même quatre, formées par : 1° la baigneuse ; 2° son cheval ; 3° le cavalier ; 4° l'arbre. En contemplant des œuvres

(1) British Museum, Or. 2265. Voir la reprod. chez F. R. Martin, *Miniature painting and painters, etc.*, pl. CXXXII.
(2) Fol. 53, *b.* F.-R. Martin, *op. cit.*, pl. CXXXIII.

semblables, le regard du spectateur passe sans interruption d'un point à l'autre ce qui contribue à augmenter en intensité l'impression de l'instabilité et du pittoresque.

Il arrive aussi, parfois, à l'artiste persan d'abandonner toute idée de centre, et de faire suivre à la composition une ligne directrice, un axe. C'est la diagonale qu'il choisit de préférence : hommes, bêtes, pierres et arbres sont entraînés alors avec un élan irrésistible à travers la peinture. Telles sont, par exemple les deux œuvres de Sulṭân Moḥammed (vers 1540) représentant Shâh Ṭahmâsp au repos et à la chasse (1), où paysage et personnages se confondent dans un ensemble uni et divers, d'où toute surface calme est bannie, où les lignes, dont il est impossible de saisir la direction sont comme emportées par le mouvement giratoire d'une trombe. On pourrait ajouter à ces exemples une peinture du milieu du XVIe siècle qui représente, elle aussi, une Shîrîn au bain, guettée par Khosrau (2).

Pour en finir avec la composition persane, il ne nous reste qu'à citer la *composition circulaire ou en tourbillon*. Dans cet arrangement, l'artiste dispose son sujet autour d'un centre vide ou rempli. Le cercle inscrit dans le rectangle de la peinture, contribue à produire une impression de mouvement. Nous en trouvons un exemple probant dans la miniature du *Niẓâmî* déjà cité représentant l'*Ascension de Moḥammed* (3). Autour du prophète au nimbe d'or qui, monté sur la mule al-Burâq, chevauche à travers les cieux, flotte une sorte de guirlande d'anges. Des nuages blancs passent à ses pieds. Tout tourne et tout monte dans cette œuvre de composition et d'exécution magistrales. Dans toutes ces peintures on retrouve toujours les mêmes principes de dispersion des lignes et des surfaces ayant pour résultat l'effet pittoresque de l'ensemble.

Considérée au point de vue de la couleur, la miniature persane du XVIe siècle dénote des principes identiques à ceux qui inspirèrent sa composition. Après la sévère et rude gamme indienne, fondée sur le contraste et limitée à un nombre modeste de couleurs, la gamme persane éblouit par son abondance. Jamais art n'usa d'une variété de couleurs plus grande pour le même ensemble. La polychromie constitue indubitablement un des traits saillants de l'art iranien. Le peintre persan transforme tout ce qui se présente à sa vue : nature, architecture, figure humaine en note lumineuse, en jet de couleurs vives et imprévues. Le ciel est azur ou lapis-lazuli, les nuages sont blancs, les prairies or ou émeraude ; les montagnes prennent des teintes jade, rose, rouge corail, améthyste. Les édifices, palais ou pavillons, recouverts de mosaïque bigarrée dont les dessins ne se répètent jamais, semblent être constellés de pierres pré-

(1) F.-R. Martin, *op. cit.*, pl. CXIV et CXV.
(2) Cf. Marteau et Vever, *Miniatures persanes exposées au Musée des Arts décoratifs, etc.*, pl. LXV.
(3) Fol. 195. Martin, *op. cit.*, pl. CXL.

cieuses. Les personnages même, par leurs couleurs, contribuent à augmenter la richesse de cette polychromie effrénée.

Mais elle n'est pas chaotique. Elle est coordonnée en gammes de couleurs. Tantôt c'est, si l'on peut dire, une gamme en majeur : couleurs très intenses, prédominance des tons chauds. Tantôt c'est une gamme en mineur : couleurs tendres, tonalités froides. L'*Ascension de Moḥammed*, que nous venons de citer, peut servir d'exemple du premier arrangement. Elle présente, en effet, une abondance de taches rouges, jaunes, oranges et or, dont les chaudes tonalités sont jetées dans un désordre savant et d'un pittoresque exceptionnel sur le bleu sombre du firmament, auquel des nuages ajoutent l'éclat de leur blancheur. Ces tons sont d'une netteté et d'une intensité remarquables.

Une autre peinture du même manuscrit, la *Shîrîn au bain*, dont nous venons également de parler, appartient par contre, au second type. Le vert jade, le bleu, le noir et un rose fraise très clair, tonalités froides, composent un ensemble dont la mièvrerie efféminée, quelque peu fade, mais élégante, constitue l'antipode de la palette virile de la première catégorie. L'intensité des couleurs fléchit singulièrement dans ce second arrangement qui ne devient usité qu'à partir du XVIIe siècle. A l'époque de la formation de l'école moghole, au XVIe siècle, les maîtres iraniens lui préféraient la gamme majeure.

La disposition des couleurs dans la miniature persane vise le même but que sa structure linéaire, celui de créer un effet pittoresque. But qui implique, comme conditions nécessaires, la dispersion intégrale de la même teinte ainsi que l'absence de toute proximité entre couleurs pouvant se fondre ensemble. Le morcellement de la surface en un grand nombre de parties qui s'y prête merveilleusement est habilement exploité par le peintre iranien qui évite tout voisinage entre taches de même couleur, en les disposant dans des parties opposées. Supposons un instant que ce peintre ait voulu faire dominer dans une partie de son œuvre une tonalité unique, le rouge par exemple, et dans l'autre, le bleu. Le résultat d'un arrangement pareil aurait été l'annihilation complète du morcellement des surfaces élaboré par son dessin. Il est certainement impossible de détacher la couleur de la forme linéaire, mais si l'on veut parler de tendance, on pourrait affirmer que celle de l'art persan fut surtout coloristique. C'est seulement vers la fin du XVIe siècle que l'élément linéaire commence à prédominer. Au XVIIe siècle, les couleurs pâlissent et la polychromie s'efface graduellement pour faire place à des tonalités fades et éteintes.

La miniature persane qui a connu la couleur dans tout son éclat a ignoré le problème de la lumière. Ayant renoncé à reproduire la troisième dimension, cet art essentiellement décoratif avait exclu de son domaine tout ce qui pouvait suggérer la profondeur. Dans un monde strictement plat il n'y a pas de place pour les ombres. Celles-ci n'auraient fait que creuser des fossés noirs dans les prairies d'or, que recouvrir de suie le scintillement des palais en pierreries.

Mais en abandonnant l'ombre l'artiste iranien s'était privé du moyen de reproduire la lumière, s'était voué à un éclairage toujours égal. Les problèmes du clair-obscur et des valeurs qui en résultent lui restèrent complètement inconnus. Toujours et partout, que ce soit nuit ou jour, au premier plan ou à l'horizon, la couleur garde tout son éclat dans l'art persan.

L'EXEMPLE DE L'ART OCCIDENTAL

Nous avons déjà eu l'occasion d'observer à maintes reprises que les principes artistiques iraniens, tout en étant les premiers au point de vue chronologique, ne furent pas les seuls éléments qui, joints à l'apport des artistes indigènes, contribuèrent à la formation de l'école moghole.

Après l'hégémonie persane de la première moitié du règne d'Akbar vint l'engouement pour l'art occidental qui atteint son apogée sous le règne de son successeur. L'art européen, en s'introduisant dans l'école moghole, ce centre de la production artistique indienne, apporte avec lui des conceptions du monde et de l'homme, inconnues de l'Orient, ainsi que sa méthode d'ordonnance générale de la surface peinte. Outre la perspective pour régler la représentation de la nature et l'anatomie nécessaire à la figuration du corps humain, la peinture occidentale avait élaboré une composition, différant par ses principes de celle qu'avait adoptée le monde oriental.

Il nous serait difficile de donner ici l'analyse détaillée de la composition européenne des XVIe et XVIIe siècles. Elle nous entraînerait trop loin de notre sujet. Nous nous bornerons à en signaler les différences essentielles avec les compositions indienne et persane.

L'ensemble d'une peinture consiste dans l'art indien médiéval ainsi que dans l'art persan des XVe et XVIe siècles en une coordination de ses parties qui toutes, coexistent pour ainsi dire, à titre égal ; celui d'un tableau européen de l'époque forme au contraire, un tout indivisible. S'il est possible de diviser une peinture indienne en deux ou plusieurs parties sans causer de préjudice à ces dernières, ou bien de tailler une pièce au hasard, dans la plupart des œuvres persanes (opération à laquelle se prêtent les artistes iraniens eux-mêmes, en laissant trouer de cartouches calligraphiés la surface des miniatures), le tableau occidental constitue un ensemble organique auquel on ne peut rien enlever ni ajouter sans faire tort à l'ensemble. Son indivisibilité provient de ce que ses parties sont non seulement coordonnées, mais aussi subordonnées à l'idée de l'ensemble. En cessant d'être le simple point géométrique, autour duquel on

groupe d'une manière plus ou moins indifférente des éléments divers, le centre d'une peinture européenne devient le principe régulateur de la surface. Dans celles qui leur parviennent, que ce soit une « Adoration des Mages » ou une « Vénus au Satyre », les peintres indiens peuvent observer l'effet de chaque partie, tendant à contribuer à l'effet de l'ensemble.

Cette subordination a pour résultat l'accord complet du sujet avec la surface qui lui est destinée. Les personnages ne sont plus entassés l'un sur l'autre, tandis qu'à côté d'eux de grands espaces restent libres, comme il arrive dans les œuvres persanes et indiennes mais disposés avec aisance dans l'espace du tableau, sans avoir l'air de s'évader hors du cadre, même quand ils le touchent, ni de se perdre dans le vide. Le décor, paysage ou architecture, renforce le groupement des personnages par la direction de ses lignes ainsi que par l'équilibre de ses surfaces.

La symétrie de l'art indien médiéval et l'asymétrie persane se trouvent réunies dans la composition européenne. Ainsi l'alternance des attitudes, l'opposition des figures tranquilles et mouvementées, des visages vieux et jeunes, des regards levés et abaissés, qui constitue l'élément asymétrique du tableau, trouve son contrepoids dans les ordonnances rythmiques, comme le groupement (en faveur chez les artistes de la Renaissance) de plusieurs personnages « en pyramide », qu'on peut observer dans de nombreuses « Saintes Familles », la disposition en « ailes déployées » autour d'un centre, « l'échelonnement » sur les marches d'un escalier ou sur des terrasses de différentes hauteurs etc. L'ingéniosité des artistes européens à obtenir cette unité supérieure, si naturelle au point de paraître presque accidentelle, leur a permis de créer un grand nombre d'ordonnances auxquelles nous n'avons pas à nous arrêter.

Un autre facteur non moins puissant, dont dispose la peinture européenne pour réaliser l'unité du tableau, est la lumière. Grâce à elle, le contraste entre les couleurs peut être toujours atténué et la polychromie réduite à une tonalité d'ensemble. Tantôt recouvertes d'ombre, tantôt éclairées, les couleurs d'une toile européenne forment ce qu'on appelle des valeurs. Des gradations sans nombre se créent dans l'intensité et l'éclat des diverses tonalités. Les tableaux sont pour ainsi dire, recouverts d'un voile transparent uniforme : or ou argent, bleu ou gris, rose ou mauve, etc., qui embrasse et atténue dans le même ensemble l'effet des couleurs pourtant très variées.

Comme assortiment, la palette des artistes européens a dû paraître nouvelle à l'œil oriental. Il est vrai que les peintres indiens avaient déjà suffisamment enrichi leur gamme des couleurs à l'école des maîtres persans. Mais cet apprentissage, malgré son caractère plutôt obligatoire, ne les empêche pas d'adopter volontiers la somptuosité des violets et des pourpres, tonalités froides que déploient avec majesté les artistes de la Renaissance. Le bleu brumeux ainsi que

les teintes grises sont empruntés aussi aux peintures occidentales pour être utilisés comme tonalités dominantes.

Le problème de la lumière enfin supprime dans beaucoup de peintures européennes presque entièrement le problème de la couleur. Le clair-obscur, si à la mode dans l'art occidental du XVIIe siècle, était un genre absolument inconnu de l'art oriental, indien et persan. Dans une composition fondée sur le clair-obscur, une foule peut passer inaperçue, noyée dans l'ombre, tandis qu'un homme peut en devenir le centre grâce aux rayons de lumière tombant sur lui (les eaux-fortes de Rembrandt en sont un bon exemple). Plongeant dans l'obscurité des parties entières de son tableau, inondant les autres de lumière, l'artiste occidental se sentait maître absolu de l'espace à représenter. Avec la maîtrise de la lumière rien ne s'opposait à ses synthèses les plus hardies.

LA COMPOSITION ET LA PALETTE MOGHOLES

La composition des premières œuvres de l'école moghole est entièrement sous la tutelle iranienne. On y retrouve les principes élaborés par la miniature persane. L'*Amîr Ḥamzah* nous offre à cet égard un exemple probant par sa recherche du pittoresque poussée au point de transformer la peinture en un chaos de lignes et de couleurs (1). Beaucoup de miniatures du *Razm Nâmah,* ainsi que de l'*Akbar Nâmah* sont traitées de même, telles par exemple, les scènes nombreuses de bataille, figurées par un amoncellement informe de corps humains, de chevaux, d'armures, etc., où toute idée d'ensemble paraît être abandonnée (à quoi, d'ailleurs, ce genre de sujets se prête fort bien) (2).

L'emploi des cartouches, contenant des inscriptions ou des fragments de texte, qui entrecoupent fréquemment les enluminures, est aussi d'origine persane. Ainsi dans le *Razm Nâmah,* 24 peintures seulement sur 147 présentent une surface intacte, vierge de calligraphie. Cette manière d'incorporer des textes n'apparaît par contre qu'accidentellement dans les peintures de l'*Akbar Nâmah* (3).

Le caractère réaliste que prend bientôt l'école moghole, l'éloigne forcément de la composition décorative persane. Un des traits de cette dernière s'accommode néanmoins des tendances nouvelles et leur est utile. La représentation de

(1) Cf., par exemple, H. Glück, *Amîr Ḥaemzae,* pl. XXXIII.
(2) Cf. Hendley, *Mem. Jeypore Exhib.,* vol. IV, *Razm Nâmah,* pl. XXVI, XLIII, LXX, XC, CVII CIX, CXI, CXII, CXLII.
(3) Sur 8 illustrations de l'*Akbar Nâmah* que nous reproduisons (pl. XI-XVIII) deux seulement sont entrecoupées de cartouches (pl. XII et XIII).

l'homme en action, celle des événements historiques deviennent les problèmes qui passionnent la peinture de la seconde moitié du règne d'Akbar. Or, rien ne répond mieux à cette tendance que la composition en diagonale. Les artistes moghols avaient saisi l'importance qu'il y a à donner une direction au mouvement. Leurs maîtres iraniens d'autre part, leur avaient appris à se servir, pour la construction du sujet de l'axe diagonal qui, tout en amalgamant les éléments disparates de la peinture, ne les immobilise pas. Dans un tableau rectangulaire, les diagonales, en effet, tendent à faire sortir le regard hors du cadre, tandis que les verticales et les horizontales le retiennent, au contraire, dans ses limites.

Les compositions en diagonale se rencontrent souvent dans les œuvres de l'école akbarienne. On en trouve déjà un certain nombre dans le *Razm Nâmah* (1), mais elles deviennent plus fréquentes dans l'*Akbar Nâmah*. Voici, par exemple, un combat acharné d'éléphants dans une forêt (2). Les bêtes énormes sont lancées avec force à travers le décor. Un peu plus et l'on va voir le cadre s'enfoncer sous leurs masses. Le dynamisme du sujet est rendu avec maîtrise par les peintres, deux artistes en effet contribuèrent à l'achèvement de cette œuvre.

Deux autres figures illustrant le siège de Ranthambhôr par l'armée d'Akbar sont exécutées dans la même manière. La structure en diagonale est surtout apparente dans la première (3) dont le sujet est particulièrement favorable à ce genre de composition. Elle représente une pièce d'artillerie lourde en train d'être hissée sur un rocher. La foule des hommes et les bœufs traînant le canon partent du coin gauche en bas de la peinture et se dirigent vers le droit en haut. Le contour de la montagne répète et soutient ce mouvement. La composition de la seconde figure (4) est réglée de même en diagonale. Outre la forteresse assiégée qu'on voit assise, massive et sombre, sur une hauteur à droite et les tentes aux couleurs gaies des assiégeants en bas à gauche, se déroule en bande transversale un décor sauvage où passent des remparts munis de canons, traînent des cadavres, s'accomplissent les préparatifs de l'assaut.

A côté des compositions du type iranien qui prédominent dans l'école akbarienne, on en remarque d'autres, moins chargées de personnages, dont les parties nettement différenciées sont régies par le principe de l'opposition, indices qui dénotent des traditions indigènes (5). Quant aux influences occidentales, elles se font encore à peine sentir. Tout au plus pourrait-on citer une peinture ou deux du *Razm Nâmah* où la manière de traiter l'ensemble évoque le paysage européen.

---

(1) Cf. Hendley, *op. cit.*, pl. XV, XXII, LXI, CVIII, CXIII, CXL, CXLI, etc.
(2) Voir pl. XVIII.
(3) Voir pl. XI.
(4) Voir pl. XII.
(5) Voir, par exemple, Hendley, Mem. Jeypore Exhib., vol. IV, pl. IV, VI, XXV, XXX, LXXI.

L'école moghole débute par une palette persane, c'est-à-dire par des gammes de couleurs lumineuses, par la juxtaposition des tonalités vives et par l'emploi fréquent de l'or. L'abondance des bruns, des marrons, des ocres, des verts, des gris, etc., qui font leur apparition à partir de l'*Amîr Ḥamzah* (1), donne à cette palette une note individuelle. Les nombreuses chasses à l'éléphant (2) que nous rencontrons dans les œuvres de l'époque sont habituellement exécutées dans des tons gris, marrons et vert foncé. L'importance des taches grises que produisent ces bêtes massives n'empêche pas l'arrangement des couleurs dans ces peintures de se distinguer nettement du type emprunté aux maîtres persans. Cette gamme sombre remonte probablement à des sources indiennes (3).

L'intensité des couleurs fléchit sensiblement dans les œuvres de la seconde moitié du règne d'Akbar. A côté des peintures qui se rattachent par leurs arrangements lumineux ou sombres aux traditions persanes et indiennes, on en voit d'autres aux teintes tendres et adoucies (4) qui nous font pressentir la palette de l'époque suivante. Éliminée du paysage et du décor architectural sous l'influence de la perspective aérienne occidentale, la polychromie iranienne se maintient pendant un certain temps encore dans la représentation des costumes, des tapis, des tentes, etc. Scènes de cour ou de guerre, soumission d'un chef ennemi, réjouissances à l'occasion de la naissance d'un prince, réceptions, chasses, batailles, ces tableaux sans fin de la Chronique du Grand Règne sont peuplés de personnages qui forment un jeu de taches multicolores, où les rouges, les jaunes, les oranges, les bleus, les blancs, les verts et les ors rivalisent de fraîcheur et d'éclat.

Née à une époque, où dans le choc des batailles se créait un empire nouveau l'école moghole du XVIe siècle était pleine d'intérêt pour la représentation de l'événement. Le XVIIe siècle, par contre, dans sa première moitié surtout, récolte les fruits de la victoire. C'est la période des Grands Moghols, souverains magnifiques, qui éblouissent par leur faste le voyageur européen. L'ambiance grave et majestueuse de la vie raffinée et du train princier intimement liés à la personne du Pâdshâh communique son empreinte à la vie ainsi qu'à l'art de l'époque. Fidèle aux principes persans, l'artiste akbarien note fiévreusement, sténographie, pour ainsi dire, l'événement en cours. Avec le retour, sous Jahângîr, aux traditions indiennes, le peintre moghol s'efforce d'atteindre dans ses œuvres la froide majesté du monument.

On a l'impression que la peinture commence à être envisagée sous un

(1) Cf. par exemple, H. Glück, *Amîr Ḥaemzae*, pl. XXXV.
(2) Voir pl. XVI, XVII et XVIII.
(3) Voir, par exemple, l'*Akbar Nâmah* du Victoria et Albert Museum, 2-1896, fol. 21, 22, 60, 82-85 etc.
(4) Voir le manuscrit cité, fol. 73, 112 etc.

point de vue architectural. Tout en elle vise à la stabilité définitive. Des grandes lignes droites parallèles aux bords du tableau (de forme rectangulaire) viennent renforcer ces derniers en formant des cadres nouveaux à l'intérieur du cadre principal (1). Le regard n'a plus à errer d'un bout de la composition à l'autre, il est obligé d'en suivre les lignes directrices. A la raideur des lignes droites s'ajoute le calme des grandes surfaces vides, telles que le ciel, les plaines, l'eau, les terrasses, les murs etc. Ces surfaces bien délimitées viennent diviser l'espace et le soumettre, en lui prêtant une structure géométrique, à un plan préconçu. Les personnages sont disposés de même, de manière à faire valoir une ordonnance apparente (2), au contraire de l'école akbarienne qui voulait que les groupements humains paraissent accidentels.

La peinture qui représente le retour après la chasse de l'Empereur Aûrangzêb (3) nous offre un bel exemple de ce genre de composition. Tout dans cette œuvre contribue à renforcer l'impression de repos que veut donner l'artiste : le format horizontal du tableau, la vaste étendue de la rivière, la bande horizontale que forme la barque, répétée dans le lointain par les contours du rivage ; dans la barque, la silhouette du vieil Empereur assis, penché sur un livre, puis les quatre courtisans debout, l'un derrière l'autre, immobiles comme des colonnes. Le groupe des rameurs est le seul auquel l'artiste ait donné quelque mouvement, mais il ne joue qu'un rôle secondaire. Le regard reste fixé sur les figures centrales qui ralentissent de plus, par l'effet de leurs lignes verticales, le rythme calme des horizontales de la barque. L'animation des scènes de chasse qui se déroulent sur la rive opposée ne fait qu'accentuer, par l'éloignement, le calme qui règne au premier plan.

Grâce à la subordination des parties à l'idée de l'ensemble, l'art moghol du XVIIe siècle arrive à donner à ses compositions cet air achevé, cette apparence architecturale qui correspondent à son idéal d'art majestueux et grave ; idéal diamétralement opposé à celui de l'époque précédente. Comment expliquer cette transformation subie par la composition de l'école moghole d'un siècle à l'autre ? Nous estimons qu'il faut en rechercher les causes non seulement dans l'indianisation graduelle de l'art moghol, mais aussi dans les influences occidentales.

L'unité si bien équilibrée des tableaux européens ne pouvait échapper à l'œil des artistes moghols et ne pas les frapper par son contraste avec le chaos pittoresque des miniatures persanes. Les maîtres des ateliers impériaux qui

---

(1) Voir pl. XXIV *b*, XXVIII, LX, XVI et LVII *b* ; voir également la *Réception d'une ambassade persane par Shâh Jahân* et la *Réception d'une ambassade européenne par Shâh Jahân*, reproduites chez P. Brown, *Ind. Paint. gr. Mugh.*, pl. XXIV, et chez N. Mehta, *Stud. Ind. Paint.*, pl. XXXIX, ainsi que le *Darbâr de Shâh Jahân* (Binyon, *Court. Paint.*, pl. XXI).

(2) Voir pl. XXVIII, XXXIV, XXXIX, XL, LV, LVI et LVII *a*, *b*.

(3) Voir la reprod. chez A. Coomaraswamy, *Select. exemp. Ind. art*, pl. XI.

copièrent tant d'œuvres venues d'Europe, durent adopter, souvent même inconsciemment, des artifices étrangers pour l'exécution de leurs propres peintures. Une recherche plus attentive nous montre des traces de l'influence occidentale dans des compositions par ailleurs indiennes. Ainsi la manière de disposer les personnages en forme de deux ailes autour d'un centre légèrement déplacé par rapport au centre géométrique du tableau (1), manière préférée des artistes moghols du XVII[e] siècle, pourrait avoir été inspirée par l'exemple européen, de même que le groupement des personnages en triangle ou en pyramide. Nous en avons un exemple dans le portrait de ʿInâyat Khân malade, dit l'*Homme mourant*. Comparée à l'esquisse première, cette peinture montre que l'artiste a renforcé les éléments nécessaires pour que sa composition ait la structure en pyramide, en relevant le coussin du milieu après avoir groupé les autres d'une manière plus compacte (2).

L'influence européenne apparaît surtout dans les rapports nouveaux entre la figure humaine et le décor que montrent certains portraits. Dans le portrait persan, le modèle occupe la surface presque entière de la peinture, mode que suit aussi l'école akbarienne. Ce cadre étroit, qui touche presque la tête du personnage représenté, ne répond plus au goût du XVII[e] siècle. Les artistes arrivent à comprendre qu'un modèle, étroitement serré dans son cadre n'est pas en état de produire l'impression voulue et n'hésitent pas à lui donner de l'espace. Les portraits européens leur montrent qu'une figure humaine paraît plus grande sur un fond de paysage, car les dimensions des édifices, des arbres et des personnages secondaires diminuent avec leur éloignement, ce qui crée un contraste en faveur du personnage principal. Un portrait d'Âṣaf Khân (3) peut servir d'exemple de l'application de ces nouvelles tendances. Le Vazîr est représenté debout dans la pose de la prière. Un vaste paysage se déroule derrière lui. On voit dans le lointain une chaîne de montagnes et une ville entourée de remparts; des éléphants, des cavaliers et des fantassins minuscules sont visibles devant ses murs. En haut s'étend l'immensité du ciel. L'impression de liberté et de naturel qui se dégage de ce portrait contraste avantageusement avec l'aspect emboîté qu'ont les silhouettes dans les portraits construits à la manière ancienne (4).

Ainsi la composition moghole du XVII[e] siècle est le résultat d'une synthèse entre les éléments autochtones et les apports étrangers. Elle doit à l'héritage indien sa structure monumentale et son ordonnance géométrique, à l'enseignement européen, le rapport organique de ses parties, leur subordination à l'ensemble, ainsi que l'unité parfaite qui en résulte.

---

(1) Voir pl. XXVIII et LV.
(2) Voir la reprod. chez Binyon et Arnold, *Court. paint. Gr. Mog.*, pl. XXIV et chez F.-R. Martin, *Miniature painting, etc.*, vol. II, pl. CC; Cf. également *Tûzuk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers, vol. II, p. 43-44.
(3) Voir pl. XXXVIII. Ce portrait est de Bichitr.
(4) Voir pl. XXIX-XXXII.

Au changement qui se produit dans la composition moghole répond un fait analogue dans le domaine de la couleur. La palette qui perd en vivacité gagne en variété : elle s'enrichit d'une quantité de demi-tons qui permettent au peintre d'éviter des oppositions tranchantes. L'effet pittoresque cède à l'arrangement harmonique qui, en évoluant, amène à la tonalité dominante dont le voile uniforme recouvre l'ensemble de la peinture. Des accords de couleurs inconnus de l'art akbarien font leur apparition : la composition entière peut être exécutée dans une gamme définie, rose, ivoire, sable, pervenche, grise, dorée, marron, mauve etc. La polychromie est hors de mode. Elle aurait été en désaccord avec le style du XVIIe siècle. Des arrangements harmoniques, qui accentuent la stabilité de l'ensemble et permettent à l'œil de se reposer, lui succèdent.

Quelles sont les raisons de cette métamorphose de la palette moghole ? On les trouve dans les influences occidentales. De nombreux tableaux européens étaient là pour faire voir aux artistes moghols une palette et des arrangements de couleurs, que les maîtres persans n'avaient pu leur enseigner et que la tradition indienne contemporaine ignorait de même. Ainsi, l'idée que les couleurs, tout en étant différentes, peuvent constituer un ensemble, où l'unité l'emporte sur la diversité, commence à se faire jour dans l'école moghole. Cette idée qui apparaît déjà sous Akbar, se manifeste nettement dans les œuvres du règne de Jahângîr, comme, par exemple, la *Procession* de Manôhar (1), qui réalise une gamme de bruns dorés s'harmonisant d'une façon discrète avec des gris et des blancs, et la *Scène de Cour* de Govardhan (2) exécutée dans des tonalités ivoire et chair d'un ensemble parfait. Dans ces deux cas, l'accord des couleurs est si avancé qu'il est possible de parler déjà de tonalité dominante (3).

Les influences occidentales se font sentir non seulement dans l'arrangement harmonique des couleurs, mais aussi dans l'emploi de certaines tonalités nouvelles, comme les violets et les lilas (4) dont la peinture moghole commence à faire grand usage. Les fonds sombres de beaucoup de portraits sont empruntés, selon toute probabilité, à l'art européen, car ils ne se rencontrent guère dans l'art iranien, ni dans l'œuvre des écoles régionales indiennes (5). Les fonds bleu turquoise et rose fraise, par contre, qu'on remarque dans d'autres portraits,

---

(1) Voir la reprod. chez P. Brown, *Ind. Paint. Gr. Mugh.*, pl. XXXI.

(2) Voir la reprod. chez P. Brown, *op. cit.*, frontispice.

(3) Citons encore, à titre d'exemple, la peinture de Bishndâs, *La Maison de l'ascète*, d'une tonalité ivoire (repr. chez N. Mehta, *Studies in Indian Painting*, pl. XXXVII).

(4) Voir au sujet des couleurs nouvelles qui apparaissent dans les œuvres mogholes sous l'influence européenne H. Goetz, *Studien z. Râjput. Mal.*, Ostasiat. Zeit. 1924, n° 2, p. 125.

(5) Voici quelques exemples de portraits à fond sombre (vert foncé presque noir) : 1° *Le prince Khurram en robe orange* par Abu'l-Ḥasan (Vict. et Alb. Mus. I. M. 14-1925) (voir pl. XXXII); 2° *Le prince Salîm en robe blanche* par Bichitr (Vict. et Alb. Mus. I.M. 28-1925) ; 3° *Shâh Jahân en robe orange* du même peintre (Vict. et Alb. Mus. I. M. 17-1925) ; 4° *Sulṭân Shujâʿ en robe blanche* par Lalchand (Vict. et Alb. Mus. I. M., 1925) ; 5° et 6° *Femme en rouge foncé* et *Femme en blanc et bleu* (*Dârâh Shekûh Album*, fol. 29 et 25. Ind. Off. Lib.) (voir pl. XLII et XLI, *b*), etc. Notons l'effet des robes claires sur des fonds sombres.

fonds inconnus en Europe et en Perse, nous paraissent d'origine indigène (1).

La tendance à adoucir la crudité des couleurs et à créer en même temps des ensembles à tonalité dominante (tendance empruntée à l'art européen) continue à s'accentuer au cours du XVIIe siècle. Nous n'avons qu'à en choisir les exemples : voici la *Chasse au daim à la lanterne* (2) qui se distingue par l'absence des couleurs nettement opposées : les tonalités passent l'une dans l'autre, en formant une gamme continue de bleu, de vert foncé, d'ocre et de brun. La *Conversation nocturne des vieillards* (3) montre d'un accord de couleurs presque européen : l'indigo, le gris et le marron se fondent dans cette peinture, ainsi que dans un tableau occidental, graduellement et d'une manière discrète. Le portrait d'Āṣaf Khân, par Bichitr, que nous venons de décrire, présente un ensemble de tons bruns, bleus et verdâtres, très sobre, touchant presque au monochrome. Une autre œuvre du même maître le *Musicien et ses deux auditeurs* (4), exécutée dans des tonalités pâles, telles que brun, ocre, vert, avec deux taches mauve et blanche, produit l'impression d'une grisaille. *Le Mendiant* (5), de l'*Album Dârâ Shekûh,* est peint dans des tons gris et marron. Le *Lion au Gardien* de Padârth (6) nous rappelle singulièrement par sa gamme grise, violette et marron une peinture européenne. On pourrait citer à côté de ce genre de peintures aux tonalités adoucies et discrètes les nombreux portraits exécutés dans le *siyâhî qalam* ou manière noire, rappelant un dessin au sépia à peine rehaussé de couleurs (7).

Le problème de la lumière qui passionne les artistes européens existe à peine pour ceux de l'Inde, étant trop étranger à l'esprit de la peinture orientale pour y trouver un terrain propice à son développement. L'école moghole malgré ses tendances novatrices était trop imbue de traditions indiennes pour se lancer franchement dans la voie que lui indiquait l'Occident. L'usage des effets de lumière et d'ombre ne prit donc pas chez les maîtres moghols une extension aussi grande que les autres principes de l'art européen. Les effets d'éclairage ne trouvèrent pas de place dans les scènes de jour, quand tout est habituellement bien visible et quand l'introduction d'ombres aurait par trop contredit la manière de voir traditionnelle des Indiens. Il est vrai que des tentatives

---

(1) Dans les portraits, par exemple de : 1° *Moḥammed Ibrâhîm Shâh de Golconde* (Vict. et Alb. Mus. I. M. 22-1925), vêtu d'une robe blanche et posant sur fond bleu turquoise, par Mîr Hashim (voir pl. XXX); 2° *Jaʿfar Beg* (Brit. Mus. 1920-9-17-013, 23) en robe jaune également sur fond bleu turquoise, par Hûnhâr; 3° *Malik ʿAmbar, chef des Mahrattes,* colosse noir, vêtu de blanc sur fond rose fraise (Musée de Boston, reprod. chez A. Coomaraswamy, *Portfolio*, pl. LXXXIX) et sur fond turquoise (notre pl. XXIX, Musée du Louvre, n° 7.172).

(2) V. repr. chez Binyon et Arnold, *Court. Paint. Gr. Mugh,* pl. XXXIV.

(3) Ind. Mus. Calcutta, n° 13.031, reprod. chez P. Brown, *Ind. Paint. Gr. Mugh,* pl. LI.

(4) Victoria et Albert Museum I. M. 27-1925. Voir pl. XLIV.

(5) *Album Dârâ Shekûh,* fol. 25, India Off. Library.

(6) Victoria et Albert Museum I. M. 133-1921.

(7) Par exemple ceux du British Museum, 1920-9-17-013, 20, 26, 31, 32; Cf. également F. Martin, *Miniature painting, etc.,* vol. II, pl. CLXXXV-CXCI, CXCIV. Voir nos pl. XXXVIII *b*, LI *a* et *b*, LIV.

sont faites afin de rendre la lumière du soir, et les effets de coucher de soleil deviennent un sujet populaire. Pourtant, la gamme vespérale ne touche que le ciel, tandis que les personnages et les reste du décor ne sont affectés en aucune manière par les reflets or et cramoisis des nuages.

Pour les scènes nocturnes le compromis étant plus facile à créer, les ombres furent admises, à condition il est vrai, de ne pas cacher la figure humaine (1). Le principe de la plus grande visibilité était trop inné à la conception artistique indienne pour reconnaître la possibilité esthétique d'ombres, dissimulant, ne fût-ce qu'en partie, la face humaine (1). Les personnages doivent donc rester bien éclairés même s'il fait nuit, même si la source lumineuse se trouve derrière eux. La question de la visibilité humaine prise à part, l'école moghole adopta volontiers les scènes de nuit avec leurs effets de lumière, torches, brasiers ardents, clairs de lune, etc. Les artistes moghols commencent à saisir que la couleur des objets change avec l'éclairage. Ils apprennent que, quand le ciel devient noir les murs blancs paraissent gris, la verdure s'assombrit, les montagnes s'alourdissent et se plissent d'ombres; mais ils persistent à ignorer que les mêmes ombres jettent aussi leur voile sur l'homme.

Nous n'avons aucun besoin de nous arrêter longtemps sur la composition moghole au XVIIIe siècle, vu que dans ses traits essentiels elle ne diffère guère de celle du siècle précédent. C'est le même règne des grandes lignes droites et des surfaces vides. Son caractère architectural paraît être plus prononcé. Le calme majestueux qui distinguait les œuvres du XVIIe siècle fait place à une raideur presque hiératique (2). Le sentiment de la mesure est remplacé par le goût du grandiose. Les moyens préférés pour le réaliser sont toujours le vide et la ligne droite. Tantôt ce sont les murs et les terrasses qui étendent leur blancheur à l'infini, tantôt c'est le ciel qui s'abaisse en rideau sur les trois quarts de la peinture. Loin d'encombrer leurs compositions de personnages, comme le faisait encore le XVIIe siècle, pour ne pas parler du grouillement d'êtres humains qu'on voit dans les œuvres akbariennes, les artistes moghols du XVIIIe siècle ont une tendance marquée à réduire leurs personnages au strict nécessaire. Les figurants qui ne sont pas absolument indispensables sont exclus par cet art économe de ses moyens de représentation (3).

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle la composition moghole connaît un regain de l'influence occidentale (4) comme l'attestent, par exemple les

---

(1) Une peinture (Brit. Mus. Or. Add. 22.470, fol. 14) représentant un saint musulman entouré la nuit de ses fidèles est caractéristique à cet égard : aucun des nombreux personnages représentés n'est touché par une ombre, et on les voit aussi nettement qu'en plein jour. Voir également pl. LX, LXI *a* et *b* et XCVI.

(2) Voir pl. LVIII-LXIII et LXIV.

(3) Voir pl. LXIII et LXIV.

(4) Voir pl. LIX-LXI *a*.

œuvres de Mîr Chand et de Nevasilal. Ces innovations n'empêchent pas les anciennes traditions de continuer leur existence, et les mêmes artistes que nous avons vu peindre à l'occidentale, exécutent en même temps des compositions dans le style iranisant du XVIe ou indianisant du XVIIe siècle (1).

Au point de vue couleur, l'école moghole du XVIIIe siècle conserve la préférence pour les tonalités mates et éteintes, pour les demi-tons légers et sobres, préférence attestée déjà par l'époque précédente. Les ocres, les gris, les bruns, les mauves, les violets, les verts-olive, les bleus pervenche, les roses, etc., forment sa palette de couleurs adoucies et tempérées. L'usage du blanc augmente en comparaison avec le siècle précédent : blanches sont les vastes terrasses à moitié vides; blanches les longues robes masculines en tulle plissé. Parmi les couleurs vives, c'est l'orange et le rouge que préfèrent les artistes. Ils savent en varier les effets en les opposant au blanc ou au gris. L'emploi de l'or se conserve sans changement.

LA COMPOSITION ET LA PALETTE DES ÉCOLES DE PROVINCE

Archaïque d'aspect, la composition des écoles de province du XVIIe siècle présente quelques traits communs avec celle de l'art moghol contemporain. Elle a, comme ce dernier, le culte des lignes droites et des vastes surfaces, ainsi que de l'ordonnance géométrique et de la structure architecturale qui en résultent. Cette similitude des goûts qui s'explique par l'influence du même milieu indien, ne l'empêche guère de différer de la composition moghole en bien des points. Les artifices savants, dont avait usé celle-ci pour atteindre l'unité organique de l'ensemble, étant encore ignorés en province, la stricte subordination des parties à l'idée directrice est remplacée par leur opposition, alourdie, au surplus, d'une symétrie naïve, que nous pouvons observer dans les peintures du Râjputâna (2).

Ce caractère rudimentaire s'accentue encore dans la composition des écoles du Himâlaya. Des lignes droites perpendiculaires sectionnent nettement la surface du tableau en plusieurs grandes parties. Cette division est poussée au détriment de l'unité de la peinture : ses diverses parties indépendantes et mal coordonnées, ne se laissent pas réunir sans peine. Un tableau pourrait être, dans ces conditions, divisé selon le nombre de ses parties, sans que le tout en souffre, sans qu'on s'en aperçoive même. L'unité dans des œuvres pareilles

---

(1) Par exemple les trois peintures de Mîr Chand reproduites chez E. Kühnel, *Miniaturmalerei im islam. Orient*, p. 105, 133 et 134.

(2) Voir pl. LXVIII-LXXI; voir également A. Coomaraswamy, *Rajp. Paint.*, vol. II, pl. I-III; *Portfolio of Ind. Art*, pl. LXII-LXV ; *Hist. of Indian et Indonesiau Art*, pl. LXXXII-LXXXIII ; Ostaz. Zeit, 1924, nº 1, fig. I. St. Kramrisch, *Grudzüge der indischen Kunst*, pl. XXVII; British Museum 1924-12-28-0102 et 03.

n'est réalisée que d'une manière extérieure, par une large bande servant de cadre au tableau, qui sans elle tomberait en morceaux. Dans son constructivisme primitif, l'art régional indien néglige en édifiant de soumettre les détails à un plan préconçu de l'ensemble (1).

L'opposition des parties d'une peinture à laquelle visent les écoles de province est renforcée par le choix et l'usage des couleurs, suivant la loi du contraste. Ainsi les édifices blancs d'un côté et le ciel noir ou indigo de l'autre côté forment dans les premières œuvres du Râjputanâ et du Himâlaya une antithèse tonale des plus tranchantes (2). Dans les cas où le décor est un paysage sans architecture le contraste entre les couleurs est moins apparent, mais la distribution de ces dernières ne reste pas moins très nette, n'étant qu'un moyen de plus pour différencier la composition. Les diverses tonalités, que ce soit le blanc ou le noir, l'orange ou le gris, le brun ou l'indigo, le rouge ou le jaune, sont toujours réparties de façon à aider le spectateur à s'orienter dans l'ensemble. Toutes les couleurs sont généralement posées en couches épaisses et unies.

Pourtant dans certaines œuvres de l'époque, tels le *Rasikapriya* et le manuscrit dit de l'Archevêque Laud, nous remarquons l'apparition, sous l'influence de l'école moghole, de lavis et de teintes en dégradé, à côté de tonalités crues et vives empruntées à la palette archaïque du moyen âge (3). Nous devons remonter jusqu'au XVIIIe siècle pour trouver des gammes de couleurs tendres, composées par exemple, de bleus-gris, de roses fanés, de mauves, etc. (4). Mais, malgré ce changement dans l'intensité et l'harmonie de leurs couleurs, les écoles provinciales conservent encore pendant quelque temps leur ancienne composition primitive (5).

La seconde moitié du XVIIIe siècle amène les écoles de province à un type de composition homogène qui se rattache dans ses grands traits aux principes élaborés par l'école moghole. Ce nivellement se produit d'autant plus facilement que l'art moghol, pénétré des traditions indigènes, se borne à transformer et à adopter les arts de l'Iran et de l'Europe quand il vient en contact avec eux. Les distinctions qui séparent la composition moghole de celle des écoles régionales deviennent plutôt d'ordre iconographique que stylistique. Des ensembles basés sur de grandes lignes droites et de vastes surfaces continuent à être en faveur en province. On les retrouve chaque fois que l'architecture sert de décor (6) c'est-à-dire dans la plupart des peintures du XVIIIe siècle. Quand le sujet repré-

---

(1) Voir A. Coomaraswamy, *Raj. paint.*, pl. XXVII *a* et *b* et *Catal. Mus. Fine Arts, Boston*, vol. V, pl. XCII-XCVII; H. Goetz, *Katalog d. Samm. W. Rothenstein*, Jahrb. asiat. Kunst, 1928, pl. LIV, fig. 4 et 5.
(2) Voir les peintures citées sous les deux remarques précédentes.
(3) Voir les peintures reprod. pl. LXXII-LXXIV.
(4) Voir les peintures reproduites pl. LXXV-LXXVIII.
(5) Voir pl. LXXV-LXXVIII.
(6) Voir pl. LXXXI-LXXXV *a*, LXXXIX et C.

senté demande un paysage, il arrive parfois aux lignes droites d'être remplacées par des courbes calmes et régulières (1), semblables à celles dont on se sert pour édifier les voûtes d'un temple ou d'un palais, n'ayant rien des courbes nerveuses de l'art iranien.

Docile aux enseignements de l'école moghole, la manière de grouper les personnages perd ce caractère naïf qui la distingue dans l'œuvre des écoles de province du XVIIe siècle et du début du XVIIIe, pour se conformer à l'idée de l'ensemble, tantôt en s'allongeant avec raideur pour faire valoir les lignes droites (2), tantôt en fléchissant afin de faciliter la naissance des courbes (3). L'effet résulte fréquemment de l'opposition des lignes sinueuses et coulantes des groupes humains avec la rigidité géométrique des bâtiments ou bien, au contraire, du contraste entre des silhouettes vêtues de longues robes, sveltes et droites, et les rondeurs massives des montagnes, des arbres, des nuages, etc. (4).

Ces variations, nous les retrouvons toutes dans la composition des différentes écoles du XVIIIe siècle, telles que celles du Râjputâna, du Bihâr, du Himâlaya ou des Sikhs, etc. Il est à noter que les écoles de la Plaine gangétique accusent une préférence pour les lignes droites, tandis que celles de la Montagne leur préfèrent les courbes.

Les liens étroits qui unissent au XVIIIe siècle les écoles de province à l'école moghole deviennent plus apparents peut-être, dans le domaine de la couleur. La palette simple et rude, composée principalement de gris, marron, vert foncé, indigo, noir, jaune ocre, orange, rouge, blanc, qui distinguait les œuvres de ces écoles au début du siècle, se transforme entièrement. Les couleurs s'affinent : de lourdes et opaques elles deviennent lumineuses et légères. Leurs tons augmentent en variété (5). Beaucoup de peintures se distinguent par la richesse et l'éclat de leurs couleurs. Sur le fond blanc des grandes surfaces qu'offre le décor architectural, l'or et le pourpre des costumes, l'argent des fontaines (6), le vert émeraude des arbres, l'azur et le rose du ciel forment une mosaïque de pierres précieuses incrustées dans du marbre étincelant (7).

---

(1) Voir pl. XCIII, XCVI *a* et XCVII.
(2) Voir pl. LXXXI, LXXXIX, XCVI *b* et XCVII.
(3) Voir pl. XCIII, XCVI *a*, XCVII *b* et C.
(4) Comparer les pl. C et XCVII *a*.
(5) Certaines peintures râjputes inachevées portent les noms des couleurs qu'on doit employer pour les terminer. Ceci a permis à A. Coomaraswamy de reconstituer approximativement la palette râjpute de la fin du XVIIIe siècle. Voici les tonalités qui la composent : noir, couleur de fumée, couleur de terre, gris pâle ; or, argent, blanc ; rouge brique, divers autres rouges, orange, rose, rose amande ; divers jaunes, jaune clair (doré) ; bleu, bleu ciel ; vert, vert pistache ; couleur d'iris (violet?). (Cf. *Catal. du Musée de Boston*, vol. V, *Râjput paintings*, p. 21).
(6) Il n'est pas improbable que l'emploi de l'argent pour la figuration de l'eau constitue un trait purement indien vu qu'il se rencontre déjà dans la miniature jaïne, tandis que l'école moghole représentait l'eau d'une manière plus réaliste, avec du gris et du blanc.
(7) Voir par exemple, l'album des magnifiques peintures de Jaïpur à l'India Office Library, Johnson, vol. XXXVII, dont nous avons reproduit 2 pages (pl. LXXXIII et LXXXIV) ; voir également pl. LXXXII et LXXX.

A côté des peintures de ce genre qui paraissent être des œuvres d'orfèvre, tant leurs couleurs ressemblent à celles des gemmes précieuses, il s'en trouve d'autres aux tonalités tendres (1). Les mauves, les jaunes fanés, les bleus pâles, les verts olives, les ocres et les bruns dominent dans cette gamme sobre et élégante. Les blancs qu'on ajoute à l'ensemble, prennent une autre valeur que celle qui provient de leur opposition avec les couleurs vives, contribuant à fondre diverses tonalités dans une seule dominante, ivoire, bleu cendre, etc. Ces œuvres exécutées dans des tonalités claires, fades et tendres sont parfois rehaussées par une note d'or, d'orange ou de rouge, etc., seule gaie dans cette symphonie en mode mineur.

A ces deux gammes de couleurs, vive et fade, il faudrait ajouter une troisième, la gamme sobre ou nocturne d'une riche variété de nuances (2). Il suffit de nous rappeler la surface de fond d'un noir uni qui, au XVII[e] siècle encore, figurait la nuit dans les œuvres des écoles de province, pour apprécier pleinement l'étendue du chemin parcouru par ces dernières, grâce à l'influence moghole.

***

Le résumé suivant pourrait être fait des pages précédentes consacrées à la composition.

L'Inde avait connu dans son antiquité une composition qui produisait l'impression d'un arrangement libre. Les artistes de l'époque s'efforçaient de donner à leurs ensembles un air naturel tout en les soumettant à une ordonnance calculée jusque dans les détails. La palette antique était riche et savait distinguer avec finesse les diverses nuances.

Au cours du moyen âge la composition perd le caractère achevé ainsi que le contact étroit avec la réalité, qu'elle possédait dans l'art antique, et tombe sous le joug de la formule traditionnelle. Aux arrangements compliqués et aux accords de couleurs savants des temps passés, l'art médiéval substitue une charpente grossière et une gamme primitive. Le sectionnement net de la surface par des lignes droites, l'opposition précise des personnages ou leur disposition selon une symétrie rudimentaire, et de plus, le contraste de tonalités crues contribuent à créer un ensemble par trop différencié et lourd, sorte d'édifice

---

(1) Voir les peintures reproduites pl. LXXXVI *a*, LXXXIX, XC, XCV *a* et XCVIII.
(2) Voir les peintures reprod. pl. LXXXV *a*, XCV, XCVI *a* et XCIX.

cyclopéen où les parties s'entassent, écrasées par leur propre poids. Ce genre de composition pourrait être appelé *tectonique,* son but étant de créer l'impression d'une stabilité définitive.

A partir du XVIe siècle la composition persane est propagée dans l'Inde par l'intermédiaire de l'école moghole. La recherche du pittoresque et l'amour de la couleur, avaient amené l'art iranien à concevoir l'ensemble d'une peinture tout autrement que ne l'avait fait l'art indien médiéval. La surface du tableau est morcelée en un nombre infini de fragments de toutes les couleurs parmi lesquels l'œil du spectateur est obligé d'errer au hasard comme sur le dessin d'un tapis. Toute symétrie dans la structure est soigneusement évitée ainsi que les tonalités qui peuvent se fondre dans des gammes uniformes. Les lignes d'une courbure capricieuse jouent le rôle principal. Ces artifices, dessin et couleur, ont pour but de créer l'impression de l'imprévu, tendance qui devient l'idée dominante de l'art iranien et explique le caractère mouvementé des compositions persanes, dont les sujets fuient dans toutes les directions sans égard aux limites que leur impose le cadre. Ce genre de composition qui défie toute structure définie et toute limite mérite la nomination d'*atectonique.*

Au début du XVIIe siècle, la composition moghole subit certaines influences européennes. La composition occidentale, telle que l'avait élaborée la Renaissance, différait essentiellement de celles de l'Inde et de la Perse. En subordonnant d'une manière habile les différentes parties d'un tableau à l'idée préconçue de l'ensemble, l'art européen arrivait à créer des compositions d'une unité parfaite dans lesquelles les éléments disparates, privés de leur indépendance, forment un tout indissoluble. Ce genre de composition pourrait, à juste titre, être qualifié d'*organique,* car, à l'exemple d'un être vivant, on ne peut rien en ôter que le tout n'en souffre.

Le caractère de la composition moghole du XVIIe siècle ne saurait être expliqué uniquement par des influences européennes. S'il est possible d'attribuer à ces dernières certaines méthodes, ainsi que certains artifices, qui contribuent à faire un tout des éléments de la composition, ou de reconnaître les origines occidentales dans une palette adoucie et nuancée, on a à rechercher ailleurs l'origine de cette structure géométrique qui sert de base à tant de peintures mogholes de l'époque. Ses grandes lignes droites, les surfaces vides, le calme majestueux dans la disposition et l'allure des personnages — caractères qui à partir de Jahângîr donnent un aspect monumental aux œuvres mogholes, les rattachent en même temps aux traditions indiennes.

Transformées et adoucies au sein de l'école moghole grâce aux influences modératrices de l'Europe et de la Perse, ces traditions reparaissent sous leur forme primitive dans l'œuvre des écoles régionales. Elles se laissent suivre à travers tout le XVIIe siècle et une partie du XVIIIe, par exemple, dans les peintures du Râjputâna et de la région du Himâlaya. La division rectiligne

de la surface, l'opposition des parties, la symétrie rudimentaire dans la disposition des personnages, une palette aux tonalités crues caractérisent la composition de cet art archaïque.

Le XVIIIe siècle amène l'élaboration d'un type de composition commun à toutes les écoles indiennes. Nous assistons à un processus d'assimilation réciproque : l'art moghol se pénètre de plus en plus du style indigène, d'autre part, les écoles régionales se saturent des principes de l'école de Delhi. Les artistes des différentes provinces de l'Inde, que ce soit à Jaïpur ou dans le Bihâr, à Lahore ou dans le Himâlaya, acceptent la savante composition élaborée par l'école moghole au XVIIe siècle, en substituant toutefois, à la sereine grandeur de ses ensembles une emphase froide et théâtrale.

CONCLUSION

Avec l'analyse de la composition, notre étude sur la peinture indienne touche à sa fin. Qu'il nous soit permis, arrivés au terme, de jeter un coup d'œil sur le chemin parcouru.

Nous avons essayé tout d'abord de reconstituer l'évolution de la peinture indienne, de ses origines à l'invasion moghole. Elle nous est apparue comme le retour graduel d'un art très développé à des formes primitives. L'art indien, dirait-on, s'éloigne de plus en plus des images libres et variées qu'il tenait de la vie, pour se figer dans des canons conventionnels élaborés par la tradition. Après une antiquité qui sut créer un art achevé, art qu'on pourrait à juste titre qualifier de classique, l'Inde, au cours de sa période médiévale connaît un art hiératique. L'apparition de nombreux traités sur l'art, *Śilpa-Śâstras*, *Agamas*, consacre définitivement le triomphe de la formule traditionnelle sur l'inspiration libre.

Toutefois, il ne faut pas oublier que la création de formules canoniques implique nécessairement la préexistence d'un art libre et, d'autre part, que les prescriptions śastriques visent d'abord l'art religieux. Cette restriction permet à la peinture profane de garder longtemps encore dans l'interprétation de ses sujets le reflet de cette largeur d'inspiration que possédait l'art antique dans ses plus belles œuvres : les bas-reliefs de Sâñcî, de Bârhat, d'Amarâvatî et les fresques d'Ajaṇṭâ, de Bagh, de Sîgiriya, etc. Même au moyen âge, à travers bien des notes durcies, la peinture indienne conserve des réminiscences lointaines d'un art qui avait puisé ses motifs dans la nature même. Les courants réalistes de plus en plus faibles subsistent encore au XVIe siècle.

Avec la conquête moghole, la peinture indienne entre dans une nouvelle phase de son évolution. Les traditions médiévales s'effacent graduellement devant les tendances modernes. L'art indien sort de la léthargie où il était plongé depuis de longs siècles pour connaître une brillante renaissance. Les ateliers installés près de la cour impériale, la protection et les faveurs prodiguées aux artistes favoris des Grands Moghols contribuent grandement à cette floraison

artistique. L'exemple des Empereurs est suivi par leurs courtisans et par leurs vassaux, les Râjâs, qui installent des ateliers à leurs cours. Ainsi, la mode de la peinture se répand des capitales dans les provinces. Nous sommes en présence d'un art profane, d'un art mondain par excellence (1). Le voyageur français François Bernier avait raison de souligner l'importance du patronage royal ou seigneurial pour le développement de la peinture aux Indes (2).

A ces causes matérielles on peut en ajouter d'autres purement artistiques : les grandes influences étrangères auxquelles le nouvel Empire Moghol ouvre ses portes, viennent féconder l'art indien. L'influence iranienne s'annonce la première. Les maîtres auxquels les nouveaux conquérants avaient confié la direction des ateliers de peinture enseignent à leurs élèves indiens les principes de l'art persan. Nous avons essayé de reconstituer et de définir ces principes qui peuvent être résumés de la façon suivante :

L'art persan renonce à l'illusion de la profondeur; il ne connaît que l'espace à deux dimensions. Ainsi, la surface du tableau garde son apparence de plan sans relief.

Le point de vue est double : les personnages ainsi que les façades des édifices sont censés être à la hauteur de l'œil, tandis que le décor du fond est vu d'en haut.

La réalité environnante est transformée en un monde construit selon l'unique loi de la fantaisie, selon le caprice des lignes et selon le hasard des taches de couleur.

L'effet décoratif étant le but principal, le ***dessin*** prend un caractère ***synthétique*** : les grandes lignes sinueuses embrassent les silhouettes d'un seul trait.

Conformément au même principe, les attitudes sont calculées de façon à faire valoir les lignes du corps et le ***mouvement*** est représenté sous une forme qui le souligne, le fait paraître ***accéléré***.

Le goût iranien du pittoresque se manifeste dans le ***morcellement*** des surfaces et dans la ***dispersion*** des couleurs. La libre ***coordination*** d'une multitude d'éléments et de couleurs différentes en est le principe.

L'influence persane fut de courte durée. Très forte au début de l'école moghole, elle commence à fléchir vers la fin de l'époque d'Akbar, et à partir du XVII[e] siècle, les éléments iraniens ne conservent qu'une place secondaire. Il est à remarquer que le rôle de l'art persan dans la formation de la peinture indienne moderne n'a été que trop souvent mal compris et surestimé. Les déno-

---

(1) Le Dr. H. Goetz expose (*Indische Miniaturen, etc.*, Münchener Jahrbuch, 1923, n° 2, p. 77-78) un point de vue semblable. L'art de Kâṅgrâ, par exemple, lui paraît être le produit d'une cour et d'une société élégante. Ce n'est pas un art exclusivement religieux comme l'avait cru A. Coomaraswamy (*Rajput paintings*, Burlington, Mag. March, 1912, p. 317).

(2) Cf. *Voyages de Fr. Bernier, etc.* Amsterdam, 1699, t. II, p. 33.

minations « indo-persan » (1) ou « indo-tîmûride » (2) ne peuvent aucunement être appliquées, comme on le fait d'ordinaire, à l'ensemble de l'art moghol. Elles pourraient tout au plus convenir à l'époque akbarienne qui n'en constitue qu'une partie très restreinte.

Ce point de vue se trouve confirmé par plusieurs auteurs. M. E.-B. Havell estime que « l'art moghol qui s'était greffé rapidement sur des écoles plus anciennes, buddhistes et hindoues, sut, en s'assimilant à la tradition et à la civilisation nationales, devenir art indien de fait, quoique pour des raisons de classification historique, il nous soit encore possible de le qualifier de moghol (3). »

« Le terme « indo-persan » paraît à M. F.-R. Martin être incorrectement appliqué à la miniature hindoue... L'influence persane ne fut apparente qu'au début de l'école moghole et le style individuel qui se développa si rapidement ensuite est tellement différent du style iranien qu'il serait difficile de les confondre (4). »

« L'existence même de ce terme » dit M. L. Binyon, « peut être expliquée par l'habitude invétérée qu'on a en Europe de décrire les dessins moghols comme indo-persans, habitude qui continue encore. L'influence persane, sans aucun doute, compte pour beaucoup à l'époque d'Akbar, mais dans le courant du XVIIe siècle, malgré les copies de tableaux persans qu'on continue à exécuter, l'assimilation des éléments iraniens se poursuit sans trêve et le dessin caractéristique de l'époque de Jahângîr ou de celle de Shâh Jahân a un aspect essentiellement indien. L'art moghol qui commence par être un art de cour, dépendant du patron qui le régit, s'assimile de plus en plus à la tradition hindoue (5). »

L'école moghole s'affranchit rapidement de la tutelle persane. Restée fidèle aux traditions des peintres d'Humâyûn ou à celles du début du règne d'Akbar, elle ne serait devenue qu'un rameau de l'art iranien. En abandonnant ces traditions, elle rentre dans le courant artistique indien, gardant toutefois de son apprentissage persan la finesse et la légèreté du pinceau, de grandes lignes ondoyantes et une palette enrichie de nouvelles couleurs.

Mais si, dans la formation de l'école moghole, le rôle de l'influence persane ne doit pas être exagéré, il faut souligner par contre celui de l'influence européenne. Nous ne partageons pas sur ce point l'avis de M. L. Binyon qui, tout

---

(1) Smith (V.), *History of fine art in India and Ceylon*, chap. XIV; Rosenberg, *La Peinture indo-persane et néo-indienne*, Vostok, 1923 n° 2, Moscou-Pétersbourg ; Blochet *Peinture radjpoute*, Gazette des Beaux-Arts, pl. III; 1918; Marquis de Tressan, *La Peinture en Extrême-Orient*, 9e partie, L'Art et les Artistes, 1914, vol. XVIII.

(2) A. Coomaraswamy rejette la dénomination d'art « indo-persan » comme inapplicable à l'école moghole, et reconnaît l'indianisation rapide de cette dernière, mais pense qu'il est possible de l'appeler « art indo-tîmûride ». (Orient. Archiv, 1912, vol. III, p. 12-15).

(3) E.-B. Havell, *Indian Sculpture and Painting*, p. 225-25 ; *Zenith of Indian Art*, Ostasiat. Zeit., avril 1912 p. 13.

(4) F.-R. Martin, *Miniature Painting and Painters of Persia, India et Turkey*, p. 79.

(5) L. Binyon et T. Arnold, *Court. Painters of the Grand Moguls*, p. 37-38.

en reconnaissant que l'art moghol emprunta plus à l'Europe qu'à la Perse, considère que ces emprunts ne furent jamais assimilés (1). Selon nous au contraire, l'école moghole est parvenue à une véritable synthèse des apports occidentaux et des éléments purement indigènes.

L'opinion de M. P. Brown sur le rôle des apports européens dans la formation de l'école moghole est assez proche de la nôtre (2). Toutefois l'affirmation de M. Brown que l'influence occidentale a atteint son maximum sous Shâh Jahân nous paraît erronée. Nous estimons avoir démontré que le règne de Jahângîr marque l'apogée de l'expansion artistique européenne dans l'Inde. Les nombreux récits des voyageurs et des missionnaires nous ont permis de suivre les routes prises par les courants venus d'Occident pour arriver jusqu'à la jeune école moghole. Mais mieux encore que les sources littéraires, les œuvres peintes sous Akbar et surtout sous Jahângîr et sous Shâh Jahân attestent ce qu'elles doivent à la peinture européenne.

Les relations étroites qui existent entre l'art moghol et l'art occidental au début du XVII[e] siècle nous ont obligés au cours de notre étude à définir dans leurs grandes lignes les principes de l'art européen de la Renaissance qui peuvent se résumer ainsi :

L'espace représenté paraît avoir trois dimensions. Par conséquent les objets placés dans ce milieu semblent disposés en profondeur.

Le point de vue, qui est celui de la perspective monoculaire, est unique (3) : le tableau est placé perpendiculairement au rayon visuel et à la hauteur de l'œil.

Aux tendances purement décoratives ou abstraites des arts orientaux, l'art européen oppose l'étude directe de la nature.

La lumière et l'ombre, qu'il a appris à représenter, lui offrent pour reproduire le monde des moyens puissants qu'ignorent les arts de l'Orient.

Grâce à ces premiers principes le *dessin* devient *plastique*. Les objets représentés se matérialisent, prennent du relief. Les attitudes prêtées aux corps créent des rapports de volumes, et leurs *mouvements* alourdis par la troisième dimension semblent exprimer des *forces* et donnent naissance à un jeu de masses.

L'harmonie finale de l'œuvre naît de la *subordination* des parties à l'idée de l'ensemble, réalisée soit par des moyens linéaires, soit par des tonalités *dominantes* ou des effets d'*éclairage*.

La plupart de ces principes occidentaux pénètrent dans l'école moghole. Les nouvelles influences se manifestent surtout dans les tendances réalistes. Le portrait renonce aux formules conventionnelles en faveur d'une libre

---

(1) L. Binyon et T. Arnold, *op. cit.*, p. 37.
(2) P. Brown, *Indian Painting under the Great Mughals*, p. 175-176.
(3) Sauf certaines exceptions qui n'ont pas d'importance pour notre sujet.

interprétation d'après nature. On a essayé d'expliquer l'intérêt témoigné par l'école moghole pour le portrait, ainsi que le caractère réaliste de ce genre, par une tradition importée d'Asie Centrale (1), ou au contraire, par des éléments d'origine indienne (2). Considérant ces hypothèses comme insuffisantes, nous estimons que, sans l'influence européenne (3), il serait impossible de nous rendre compte des conditions qui amenèrent l'école moghole à cultiver le portrait comme genre spécial, et à lui donner un caractère non seulement de ressemblance, mais encore de vie.

L'art occidental exerça aussi son influence sur la composition de l'école moghole et surtout sur sa palette, comme le prouvent les nombreuses peintures exécutées dans des tonalités dominantes et dans des gammes de couleurs adoucies. Enfin, le problème de la répartition de la lumière et de l'ombre, contraire à l'esprit même de l'art oriental, ne reste pas, grâce aux exemples européens, complètement étranger aux écoles indiennes.

Mais tout en signalant le rôle des influences étrangères dans l'école moghole, nous avons relevé leur importance secondaire, et par contre, le rôle prépondérant des éléments indiens. A cet effet, nous avons essayé en premier lieu d'établir les liens qui unissent l'école moghole aux écoles indiennes indigènes. On a souvent noté, par exemple, tout ce que devait l'architecture moghole à l'architecture jaïne, mais les relations entre la peinture moghole et la miniature jaïne, n'ont pas été suffisamment étudiées. Nous avons insisté sur ce point, et l'analyse de la miniature jaïne nous a révélé beaucoup d'éléments qui se retrouvent plus tard dans la peinture moghole.

De même pour la peinture des écoles de province, dont nous avons entrepris l'étude parallèlement à celle de la peinture moghole; cette étude nous a permis d'établir les principes élaborés par le moyen âge indien et de définir leur rôle dans la formation des différentes écoles. Ces principes peuvent être ainsi formulés :

La représentation de l'espace se contente de deux dimensions et ignore la troisième, ainsi que les problèmes qui en découlent.

Le point de vue n'est pas strictement unique, car l'œil change de position (mais non de plan comme dans l'art iranien).

Les phénomènes sont figurés dans leur essence typique de façon à être vus

(1) A. Coomaraswamy, *Mughal Portraiture*, Orient, Archiv. 1912, vol. III, p. 12-15; P. Brown, *Ind. Paint . Gr. Mughals*, chap. VIII, p. 141.

(2) Binyon et Arnold, *Court Painters, etc.*, p. 45.

(3) M. H. Glück (*Kunst des Islam*, Berlin, 1925 p. 99) reconnaît l'importance de l'influence européenne dans le portrait moghol, mais croit y voir encore des éléments venus d'Extrême-Orient. Pourtant, M. H. Glück n'en donne aucune preuve, excepté une vague considération philosophique : dans le portrait moghol « la personnalité n'est qu'une forme à travers laquelle apparaît l'insaisissable et l'infini. »

le mieux possible. Le *principe de la plus grande visibilité* en découle; il est à la base de la représentation de l'homme.

Comme conséquence de ce principe, le *dessin* indien revêt un caractère *analytique,* fait valoir au même degré toutes les parties du corps.

De là les attitudes figées des personnages ainsi que leurs *mouvements* qui paraissent pris *au ralenti.*

Le même souci de clarté et de netteté, le même cartésianisme esthétique apparaît dans l'ensemble de l'œuvre, réalisé par l'*opposition* des éléments et par le *contraste* des couleurs.

Nous retrouvons les principes énoncés non seulement dans l'art régional, mais aussi dans l'art moghol. Ce dernier s'est d'ailleurs rapidement adapté au milieu nouveau : les éléments indiens, déjà nombreux dans l'école d'Akbar, deviennent prépondérants dans celle de Jahângîr. La reconquête artistique hindoue ne signifie guère un retour au « primitivisme » qui régnait dans l'art indien avant l'invasion moghole. Tout en adoptant la forme indienne, l'école moghole y verse un nouvel élément, la modernise. L'influence persane, quoique dépassée, produit son effet en tant qu'elle contribue à un certain raffinement technique, à une finesse et à une qualité achevée dans la peinture inconnus à l'art autochtone de l'époque. De même pour l'influence européenne qui, tout en gardant une place secondaire, apporte avec elle une quantité d'éléments nouveaux, et ce qui est plus important encore, provoque le retour à l'étude de la nature.

Les tendances nouvelles dont l'école moghole fut le berceau dépassent bientôt ses limites et s'étendent sur les autres écoles indiennes. Une sorte de double courant se produit : tandis que l'école moghole s'indianise en absorbant les vieilles traditions, conservées encore dans les régions lointaines du pays, les écoles de province se modernisent en s'inspirant de l'exemple des capitales. Au cours des pages précédentes, nous avons essayé de définir ce processus de pénétration artistique réciproque, qui nous paraît d'une importance capitale dans la formation des différentes écoles de peinture indienne du XVI[e] au XVIII[e] siècles. Il se crée en définitive, un style mixte, commun, du moins dans ses grands traits, à toutes les écoles et qui n'étant ni régional ni moghol, combine les deux. On le pourrait appeler tout court « style indien du XVIII[e] siècle », car les différences qui séparaient jadis l'art importé par les nouveaux conquérants de l'art autochtone avaient disparu depuis longtemps ou s'étaient atténuées : les divers courants artistiques revenaient dans le lit unique de la peinture indienne.

Il ne faudrait pas en conclure que nous ne reconnaissons pas de traits distinctifs aux nombreuses écoles indiennes; mais nous sommes persuadés que ces différences ne sont que des variations à l'intérieur d'un système unique.

Cette opinion ne nous est d'ailleurs pas particulière.

Pour M. S.-N. Gupta l'art moghol essentiellement indien de caractère et de sentiment, s'est formé en contact étroit avec les écoles du Râjputâna et du Himâlaya (1). Le Dr. H. Goetz conçoit les rapports de l'art râjput avec l'art moghol d'une manière plus radicale : « Les différences, dit-il, sont en réalité de caractère secondaire et portent sur des détails sans importance, au contraire les traits essentiels sont identiques (2). » Il est vrai que dans ses travaux postérieurs le savant allemand a atténué ce qu'il y avait d'exagéré dans cette affirmation. M. A. Ghose reconnaît également le rôle important de l'école moghole dans la formation de la peinture néo-indienne : d'après lui, l'exemple offert par l'art moghol donna le branle à la création des écoles régionales de l'Inde (3). Selon nous, les affinités entre ces deux branches principales de la peinture indienne pourraient être définies comme des processus de pénétration et d'assimilation réciproques.

Ces liens qui existent entre les deux arts ne nous permettent pas toutefois de considérer l'art râjput comme dérivé de l'art moghol, comme l'a fait M. J. Sarkar (4). M. F. Rosenberg adopte un point de vue semblable à celui que nous venons de rejeter : la peinture râjpute lui paraît être « une variante » de l'art des Grands Moghols, variante qui a subi à vrai dire, et dans une forte mesure les influences des courants nationaux de l'Inde (5).

M. Mukundi Lal s'exprime dans le même sens mais avec plus d'exagération encore : « Nous pouvons classer à notre gré les miniatures selon la manière dont elles sont peintes, Kâṅgṛâ qalam ou Jaïpur qalam ; mais il nous est impossible d'établir avec certitude si une peinture est râjpute ou moghole (6). »

On a souvent voulu opposer l'école moghole aux écoles râjputes comme l'art profane à l'art sacré. Mais la religion n'a pas joué un rôle prépondérant non seulement dans l'école moghole, mais aussi dans les plus importantes des écoles râjputes. L'art de Kâṅgṛâ et l'art de Jaïpur furent, dans leurs plus belles périodes, essentiellement laïques, cultivés sous la protection des princes pour répondre à la mode, au goût pour la peinture venue de la cour moghole. Ce qui a induit certains savants en erreur, ce sont les sujets empruntés à la légende religieuse, mais, comme nous avons tâché de le démontrer, les thèmes mythologiques n'offraient que le cadre dans lequel l'artiste avait l'habitude d'introduire des tableaux de la vie princière environnante.

Nos recherches nous conduisent ainsi à une nouvelle théorie sur le carac-

---

(1) Cf. S.-N. Gupta, *Sikh school of painting*, Rûpam 1922, n° 12, p. 126.
(2) Cf. H. Goetz, *Studien zur Rajputenmalerei*, Ost. Zeit. 1924, n° 11, p. 125 et mars 1923, p. 58.
(3) Cf. A. Ghose, *Developement of Jaïna painting*, Artibus Asiae, 1927, n° 4, p. 278.
(4) Cf. J. Sarkar, *Stud. in Mughal India*, London-Calcutta 1920, p. 289.
(5) Cf. F. Rosenberg, *La Peinture indo-persane et néo-indienne*, Vostok Moscou-Pétersbourg, 1923, n° 2.
(6) Cf. M. Lal, *Somes notes on Mola Ram*, Rupam n° 8, octobre 1921.

tère de la peinture indienne à l'époque des Grands Moghols. Nous affirmons son unité et son essence profane en rejetant sa division en deux groupes opposés, l'école moghole (profane) et l'école râjpute (religieuse), division qui domine jusqu'à présent dans l'histoire de l'art. Cette théorie des deux arts différents, subsistant et se développant parallèlement dans l'Inde du XVIe au XVIIIe siècles a été surtout soutenue par MM. V. Smith, P. Brown, A. Coomaraswamy et E. Diez.

Du point de vue de la technique, l'école râjpute est considérée par M. V. Smith comme une variété de l'école indo-persane (terme employé par lui pour désigner l'école moghole). Mais les deux écoles, tout en étant étroitement liées par la similitude des procédés artistiques, sont essentiellement distinctes par leur esprit, le sens religieux qui caractérise l'artiste râjput faisant défaut au peintre moghol (1).

Les conclusions de M. W. Smith sont adoptées presque dans leur intégralité par M. P. Brown. L'art moghol, si voisin de l'art râjput par sa technique, en diffère, selon cet auteur, par son intention. Il n'aspire guère comme ce dernier, à réaliser des conceptions spirituelles, mais se contente simplement de reproduire le fait tel qu'il se présente. L'intention artistique dans la plupart des miniatures mogholes est d'ordre indubitablement matériel. Quelques lignes plus bas, l'auteur de ces allégations par trop catégoriques est obligé de concéder, pour en atténuer la portée, que l'école moghole qui « atteignit dans le portrait un haut degré de perfection, arrive instinctivement à s'élever dans ce domaine au-dessus d'une représentation superficielle de faits, en rendant fréquemment et d'une manière spontanée, le caractère intime du modèle (2). »

La prétendue antithèse entre les deux écoles a eu le don de séduire M. A. Coomaraswamy. « La peinture moghole, dit-il, a un caractère profane ; l'art râjput est essentiellement religieux. L'artiste moghol cherche surtout à créer des choses vraiment belles; l'artiste râjput ne se préoccupe que d'exprimer une idée. Le premier représente sans arrière-pensée, le second fait de ses images des symboles d'idées (3) ».

Le point de vue de M. Dietz ne présente aucune différence notable avec ceux que nous venons d'énoncer. Il voit dans l'art râjput un art sacré accessible seulement dans sa profondeur philosophique aux initiés, tandis que l'art moghol, art de cour, art mondain par excellence, « ne peut rien nous révéler sur la haute culture ésotérique de l'ancien peuple indo-arien. » La seule originalité de M. Diez consiste peut-être, dans la négation de toute ressemblance entre la technique de l'art râjput et celle de l'art moghol (4).

---

(1) Cf. V. Smith, *History of fine art in India and Ceylon*, p. 328, 495, 497.

(2) Cf. P. Brown, *Indian Painting*, p. 8.

(3) Cf. A. Coomaraswamy, *Rajput Painting*, vol. I, p. 39; Cf. également *Rajput paintings*, Burlington Mag. March 1912, p. 317.

(4) Cf. Diez, *Kunst Indiens*, p. 148, 151.

Les opinions que nous venons d'examiner, ont ceci de commun, qu'elles s'attachent toutes au sujet, à l'élément narratif des peintures, au lieu de considérer celles-ci au point de vue de la forme. Ces éminents investigateurs recherchent dans l'art avant tout « l'esprit », « l'intention », « l'expression d'une idée », « des symboles », « une culture ésotérique »; ils laissent de côté son caractère autonome, ils en font une « ancilla theologiae ». En réalité, l'art de tous les pays et de toutes les religions ne connaît d'autre langage que celui de la forme, et les idées abstraites n'y peuvent trouver que leur expression plastique. Si la connaissance des croyances religieuses et de la mythologie est indispensable pour comprendre ce que représentent certaines peintures, elle nous renseigne bien peu sur les procédés de représentation. Une œuvre d'art se distingue avant tout par le style et la qualité, par la manière et par la plastique, par sa matière même enfin.

On ne confond malheureusement que trop souvent le sujet qui peut être inspiré par la religion, et la forme artistique, qui peut être la même dans des sujets d'inspirations différentes. Cette confusion résulte d'une interprétation étroitement littéraire et religieuse de l'art; elle est à l'origine du système qui divise la peinture indienne en deux écoles opposées, l'une sacrée, l'autre profane, distinction qu'une analyse détaillée des œuvres ne saurait confirmer.

La peinture indienne a été envisagée par nous sous un autre jour : tout en accordant à l'interprétation des sujets la place qui lui revient, nous avons essayé de fonder notre travail sur la recherche et la filiation des éléments de pure forme. En étudiant la peinture indienne par son côté stylistique, sous son aspect strictement formel, nous avons obéi à une conviction : c'est dans l'art seul qu'il faut rechercher les lois qui le gouvernent; ses formes ne lui sont pas imposées de l'extérieur, mais naissent avec lui, elles sont l'art même. Ayant adopté une nouvelle méthode, nous sommes arrivés à de nouveaux résultats : là où on avait vu la diversité des courants et des inspirations, nous avons retrouvé l'unité profonde de la peinture indienne.

APPENDICE

CRITIQUE DES CONJECTURES DE M. P. BROWN SUR L'*AKBAR NÂMAH* DU VICTORIA ET ALBERT MUSEUM

Dans son ouvrage *Indian Painting under the Mughals*, M. P. Brown met en doute l'authenticité du manuscrit de l'*Akbar Nâmah*, conservé au Victoria and Albert Museum (I. S. 1896) à Londres. Ce volume ne serait pas le manuscrit original, enluminé pour Akbar par les meilleurs artistes de l'époque, mais une copie ayant appartenu à Jahângîr. L'opinion de M. Brown est basée sur les considérations suivantes :

1° La grande uniformité de style et de technique qui s'observe dans les peintures de ce manuscrit est en contradiction avec les noms des différents artistes qu'elles portent, fait qui s'explique aisément par l'effet niveleur du travail de copiste;

2° La peinture attribuée à Basâwan et Chatar (fol. 21-22) montre une exécution différente de celle du *Dârâb Nâmah* (British Mus., Or. 4.615, fol. 34) qui est attribuée au premier de ces artistes ;

3° L'inscription par laquelle Jahângîr indique que cet exemplaire lui appartenait, prouve en même temps que le manuscrit en question n'est pas celui d'Akbar.

Nous ne pouvons nous contenter des arguments de M. Brown. L'effet niveleur d'une méthode qui consiste à confier l'exécution d'une peinture à plusieurs peintres n'empêche pas de discerner l'existence de plusieurs styles dans les illustrations de l'*Akbar Nâmah*. On y observe diverses manières de dessin (lignes tantôt fines et angulaires, tantôt larges et arrondies), des gammes de couleur et des façons de les poser différentes (fades et tendres, elles sont parfois aussi vives et criardes ou sombres et lourdes). Le travail du copiste aurait nécessairement nivelé ces détails.

La différence entre les deux peintures de Basâwan s'explique facilement par la vingtaine d'années qui les sépare. En général, les peintures de l'*Akbar Nâmah* produisent un effet beaucoup plus vigoureux, ont l'air plus solidement bâties et plus richement coloriées que celles du *Dârâb Nâmah* ou du *Bâbur Nâmah* (1). On sent dans ces dernières une gaucherie et une hésitation qui disparaissent dans l'œuvre exécutée vingt ans après; l'élément iranien y est également très accentué et leur donne une légèreté que l'influence européenne détruira plus tard. Le rôle de la tradition indigène qui, en s'affermissant, commence sa conquête de l'école moghole y est aussi pour beaucoup. Si le modelé, la masse, le volume dans les peintures de l'*Akbar Nâmah* s'expliquent par des influences occidentales, c'est dans le fond indigène qu'il faut chercher ces gammes de brun et de vert qui remontent à la palette ajantesque (citons par exemple celles des folios 85 et 63).

Cette différence de style entre l'*Akbar Nâmah* d'une part, le *Dârâb Nâmah* et le *Bâbur Nâmah* de l'autre, devient inexplicable si l'on suppose que la première de ces œuvres est une copie. La copie serait alors plus vigoureuse, plus intense que les originaux. Nos arguments en faveur de l'authenticité des peintures de l'*Akbar Nâmah* s'accordent au contraire avec le fait qu'elles sont de vingt années postérieures à celles des deux autres manuscrits. Pendant ces deux décades, l'école d'Akbar travaillée au dehors et au dedans par des influences européennes et indigènes n'était pas restée stationnaire. C'est donc à leur action et non à celle du copiste qu'il faut attribuer les différences de style entre les illustrations des manuscrits précités

L'interprétation arbitraire de l'inscription de Jahângîr que donne M. P. Brown en faveur de sa thèse n'en exclut pas une autre. Voici le texte en question :

« *Le 5 Āzâr de la première année ce livre est rentré dans la bibliothèque de ce suppliant à la porte de Dieu. Écrit par Nûr ad-Dîn Jahângîr fils d'Akbar Pâdshâh.* » Cette inscription, dont l'authenticité ne saurait être mise en doute, est comme on le voit de la « première année », donc du début du règne de Jahângîr (1605). Le plus simple serait de supposer que c'est sur l'exemplaire *original* que le nouvel Empereur a apposé sa signature. L'hypothèse inverse, faite par P. Brown ne s'accorde guère avec ce que nous savons de Jahângîr. Comment admettre que celui-ci, fin critique d'art, ne sut distinguer, de même que M. P. Brown, la copie de l'original ? M. P. Brown affirme que Jahângîr aurait écrit cette inscription sur une copie donnée par son père. Pourquoi alors l'aurait-il datée de la première année de son règne, époque à laquelle il héritait de la bibliothèque entière de ce dernier composée d'originaux ? Un connaisseur comme Jahângîr n'aurait jamais honoré une copie de sa signature alors qu'il possédait l'original.

Une dernière objection de M. P. Brown porte sur une des peintures de

(1) British Museum, Or. 4.615 et Or. 3.714.

l'*Akbar Nâmah* attribuée à Farrukh Beg (fol. 96) qui diffère par le style d'une autre (de la collection de M. Vever, à Paris) attribuée à ce maître et remontant à 1585 après J.-C. (1). Cette différence s'explique aussi par les années qui séparent les deux œuvres. Nous n'avons qu'à citer une troisième, exécutée au début du XVIIe siècle dont le style offre, comparé à celui des deux autres, des différences encore plus notables (2). La différence de style dans deux peintures n'est donc pas un argument décisif contre l'authenticité de l'une d'elles. Ainsi la dernière objection de M. P. Brown tombe d'elle-même, ce qu nous autorise à considérer l'*Akbar Nâmah* du Victor'a et Albert Museum comme l'œuvre authentique des maîtres du Grand Empereur. La note autographe de Jahângîr n'est qu'un hommage rendu à la perfection de cet ouvrage par l'Empereur esthète attestant l'importance qu'il attribuait à son acquisition.

(1) Cf. Marteau et Vever, *Miniatures persanes, etc.*, vol. II, pl. CIX.
(2) Cf. St. Clarke, *Thirty Mogul Paintings of the School of Jahângîr*, pl. III.

BIBLIOGRAPHIE

Notre ouvrage ayant pour objet l'étude de la peinture indienne, nous ne donnons une bibliographie complète que de cette dernière, nous contentant de n'indiquer pour les autres domaines de l'art et de l'histoire, en connexion avec notre sujet, que quelques ouvrages principaux. Nous renvoyons le lecteur pour une bibliographie détaillée de la sculpture indienne aux *Bibliographies* de A. Coomaraswamy, pour l'histoire de l'Inde antique au *Cambridge History of India* publié par Rapson, et pour l'histoire de l'Inde médiévale au *History of India as told by its own historians* de H. Elliot. On trouvera dans ce dernier ouvrage l'indication de toutes les sources indigènes relatives à l'histoire de la domination moghole aux Indes.

LA PEINTURE DE L'INDE ANTIQUE

a) Sources : témoignages littéraires et traités anciens sur la peinture

ĀCĀRAṆGA SÛTRA, trad. H. Jacobi, II, 12, 1, Sacred Books of the East, vol. XXII. Interdiction aux moines jaïnas de contempler des peintures qui pourraient les divertir.

BĀṆA, *Kâdambari*. 60 : La peinture est un art enseigné aux princes. 376 : Certaines des jeunes filles destinées à distraire Candrâpida possédaient l'art de la peinture.

— *Harṣacarita*. 108 : Chambre d'une reine décorée de peintures. 157 : Tableaux exécutés à l'occasion d'un mariage.

BHARATA MUNI, *Bhâratiya-nâtya-çâstram*, trad. J. Grosset, Paris, 1898.

BHAVABHŪTI, *Mâdhava et Malatî*, trad. C. Strehly, Paris, 1885.

— *Uttara-Râma-carita*, trad. Nêve, Paris, 1880 et trad. S.-K. Belvalkar, Cambridge, 1915.

BHĀṢA *Pratijñâyaugandharâyaṇa*, acte IV.

— *Svapnavâsavadattâ*, acte VI (trad. A. Baston, Paris, 1914). Les portraits d'Udayana et de Vâsavadâtta sont d'un caractère nettement réaliste. C'est grâce à son portrait qu'on reconnaît l'héroïne déguisée.

BHOJA, RĀJĀ DE DHĀRĀ, *Samaraṁgaṇa Sutradhara*, Baroda, 1925 (Gaekwar Or. series). Plusieurs chapitres de ce traité sont consacrés à la peinture. Cf. N. Mehta, *Pictorial motif, etc.*, Journ. Bihar Or. R. S-ty, XII, 4, 1926.

CITRALAKṢANA, trad. B. Laufer, Leipzig, 1913.

DAṆḌIN, *Daśakumâracarita*, trad. H. Fauche, Paris, 1863 et trad. M. Haberlandt, München, 1903.

FA-HIEN, voir S. Beal, *Buddhist records of the Western World*, I, LXXXV.
HARṢAVARDHANA, *Nâgânanda*, trad. Bergaigne, Paris, 1879.
HIUAN-TSANG, voir S. Beal, *op. cit.*, I, LXXIV.
JĀTAKA, trad. sous la direction de E.-B. Cowell, Cambridge, 1895-1907.
KĀLIDĀSA, *Agnimitra et Malavikâ*, trad. V. Henry, Paris, 1889.
— *Raghuvaṁśa*. III, 15 : Allusion aux lampes figurées sur des peintures. XIV, 25 : Chambres décorées de tableaux. XVI, 16 : Fresques dans une ville abandonnée figurant des éléphants parmi des lotus. XVIII, 53 : Allusion à des portraits de jeunes filles.
— *Śakuntalâ*, trad. H. Fauche, Paris, 1860 et trad. Bergaigne, Paris, 1884.
— *Vikramorvaśî*, trad. K.-B. Paranjpe, 1898, I, 36-37.
KAUṬILYA, *Arthaśastra*, II, XXVII : Les courtisanes doivent connaître la peinture.
MAHĀNĀMA, *Mahâvaṁsa*, trad. Turnour and Vijesinha, Colombo, 1889. Chap. XXXVII, p. 154 : Le roi Jetthatissa, qui était en même temps un peintre et un sculpteur, enseignait la peinture à ses sujets.
MILINDAPAÑHA, trad. Rhys Davids, S. B. E., vol. XXXV. Les peintures figurent parmi les dons qu'il est recommandé de ne pas faire (IV, 8, 7).
PATAÑJALI, *Mahâbhâṣya*.Voir A.-B. Keith, *Sanskrit drama*, Oxford, 1924, p. 32.
RĀJAŚEKHARA, *Karpûramañjarî*, tr. Konow and Lanman, H. O. S., vol. 4, p. 244.
— *Viddha-sâlabhañjika*, trad. Gray, Journ. Amer. Or. S-ty, vol. XXVII.
SOMADEVA, *Kathâ-sarit-sâgara*, trad. C. H. Tawney, éd. N.-M. Penzer, London, 1924-1928.
ŚUDRAKA, *Mṛcchakatikâ*, trad. H. Fauche, Paris, 1863.
ŚUKRĀCĀRYA, *Śukranîtisâra*, trad. B.-K. Sarkar, Allahabad, 1914.
TĀRĀNĀTHA, *Histoire du Buddhisme dans l'Inde*, trad. Wassilieff et Schiefner, St.-Pétersbourg, 1869.
THERAGĀTHĀ ET THERĪGĀTHĀ.
TIBETAN TALES, trad. F. A Schiefner, London, 1906.
VĀLMIKI, *Râmâyana*, trad. Roussel, Paris.
VARAHAMIHIRA, *Bṛhatsaṁhita*, trad. Kern, Journ. R. Asiat. S-ty, vol. VII, 1875.
VATSYAYANA, *Kâmasûtra*, trad. R. Schmidt, Berlin, 1920.
VINAYA DES MŪLA-SARVĀSTIVĀDIN. Indications sur les sujets qui devaient orner les murs d'un monastère buddhique. Voir M. Lalou, *Notes sur la décoration, etc.*, Revue des Arts asiatiques, nº 3, 1929.
VINAYA-PIṬAKA, Sacred Books of the East, vol. XX, Oxford, 1885.
VIŚĀKHADATTA, *Mudrâ-râkṣasa*, Ier acte.
VIṢṆUDHARMOTTARA, IIIe partie, trad. St. Kramrisch, Calcutta, 1924.
VYĀSA, *Mahâbhârata*.
YAJUR VEDA BLANC, chap. XXX.
YAŚODHARA, *Jayamaṅgalâ*, voir Vatsyayana, *Kâmasûtra*, trad. R. Schmidt.

b) Ouvrages généraux

BROWN (P.), *Indian painting*, Calcutta.
COHN (W.), *Einige Bemerkungen zur Verstaendniss der indischen Kunst*, Ostaziat. Zeit. v. V, 1, 1912.
— *Probleme der indischen Kunst*, Zeit. f. bildende Kunst 1913-1914, p. 253-274.
COOMARASWAMY (A.), *Arts and crafts of India and Ceylon*, Edinburgh, 1913.
— *Catalogue of the Indian collections in the Museum of Fine Arts, Boston*, I Part. Introduction, Boston, 1923.
— *History of Indian and Indonesian art*, London, 1927.
— *Introduction to Indian Art*, Adyar, 1923.
DIEZ (E.), *Die Kunst Indiens*, Handbuch der Kunstwissenschaft, Lief. 206, 210, 212, 216, Potsdam.
DOEHRING (K.), *Indische Kunst*, eine Einführung und Ubersicht, Berlin, 1925.
FERGUSSON (Jr.), *Tree and serpent worship*, London, 1878.
FISCHER (O.), *Die Kunst Indiens, etc.*, Propyläen Verlag, Berlin, 1927.
GHOSE (A.), *Comparative survey of Indian painting*, Indian Historical Quarterly, June 1926.

GOETZ (H.), *Relation between Indian painting and Indian culture*, Bull. School of Oriental Studies, III, 4, 1925.
HAVELL (E. B.), *Handbook of Indian art*, London, 1920.
— *Himalayas in Indian art*, London, 1924.
— *Ideals of Indian art*, London, 1911.
— *Indian sculpture and painting*, London, 1908.
— *Mathematical basis of Indian iconography*, Rûpam, nº 29, 1927.
— *Symbolism of Indian sculpture and painting*; Burling. Mag. XV, p. 331-345, London, 1909.
— *Zenith of Indian art*, Ostaziat. Zeit. vol. I, 1912.
HOVER, (O.), *Indische Kunst*, Breslau, 1923.
INFLUENCES OF INDIAN ART by Strzygowski, J. Vogel, J. Ph. et al. India S-ty, London, 1925.
JORET (C.), *Les Plantes dans l'antiquité et au moyen âge*, I part., vol. II, l'Iran et l'Inde, Paris, 1904.
KRAMRISCH (St.), *Expressiveness of Indian art*, Journ. Univ. Calcutta, vol. IX.
— *Grundzüge der indischen Kunst*, Dresden, 1924.
— *Indisches Anschauen*, Querschnitt, Dez, 1927.
KISA (A.), *Kunst und Kunstindustrie in Indien*, Leipzig, 1885.
LAPRADE (V.), *Le Sentiment de la Nature avant le christianisme*, chap. CIV, Paris, 1866.
LÉVI (S.), *Inde*, Grande Encyclopédie, t. XX, p. 710.
MAINDRON (M.), *L'Art indien*, Paris, 1898.
MARTIN (H.), *L'Art indien*, Paris, 1926.
SMITH (V. A.), *Convention in Art*, Ostaziat. Zeit, 1912-1913.
— *History of fine art in India and Ceylon from the earliest times to the present day*, Oxford, 1911.
VENKATESWARA (S.), *Symbolism in Indian art*, Rûpam, nº 30, 1927.
VOGEL (J. P.), *Indian Serpent Lore, or the Nagas in Hindu legend and Art*, London, 1926.
VREDENBURG (E.), *Continuity of pictorial tradition in the art of India*, Rûpam, nºs 1-2, Calcutta, 1920.

c) Études spéciales : monographies et articles de périodiques

ALEXANDER (J.-E.), *Notice of a visit to the cavern temples of Ajanta in the East Indies*, R. A. S, London, 1839.
ANDERSON (C. W.), *Rock-paintings of Singanpur*, Journ. Bihar and Orissa Res. S-ty, vol. IV, pl. III, Patna, 1918.
BAGH CAVES IN GWALIOR STATE, with text by sir J. Marschall, E.-B. Havell, C.-E. Luard, Ph. Vogel, London, 1927.
BINYON (L.), *Painting in the Far East*, pp. 35, 50, London, 1908.
BOSE (N. L.), *Rûpâvali*, 35 *examples of Indian drawings from the Ajanta caves and other sources*, Calcutta, 1921.
BURGESS (J.), *Notes on the Buddha rock temples of Ajanta their paintings and sculptures, and the paintings of the Bagh caves*, etc., Bombay, 1879.
— *Report on the Buddhist cave temples*, Arch. Surv. West. India, vol. IV, London, 1883.
COOMARASWAMY (A.), *Ajanta fresco fragment in the Boston Museum*, Rûpam, nº 12, 1922.
— *Nâgara painting*, Rûpam, nº 37, janv. 1929.
COCKBURN (J.), *Cave drawings in the Kaimûr Range*, Journ. R. A. S., London, 1899.
CUNNINGHAM, *Corpus Inscriptionorum Indicarum* ; croquis d'après les peintures de Jogîmârâ, vol. I, p. 33.
DEY (M.-C.), *My pilgrimage to Ajanta and Bagh*, London, 1925.
FERGUSSON (J.), *On the identification of the portrait of Chosroes II among the paintings in the caves of Ajanta*.
FOUCHER (A.), *Beginnings of Buddhist art*, London, 1917.
— *Preliminary report on the interpretation of the paintings and sculptures of Ajanta*, Journ. Hyderâbad Arch. Soc., 5, 1919-1920.
— *Lettre d'Ajanta*, Journal Asiatique, avril 1921.
— *Représentations de Jatakas dans l'art bouddhique*, Mémoires concernant l'Asie orientale, t. II, Paris, 1919.

Goloubew (V.), *Documents pour servir à l'étude d'Ajanta*, Les peintures de la première grotte, Ars Asiatica, vol. X, Paris, 1914.
Peintures bouddhiques aux Indes, Ann. Musée Guimet, Bib. Vulg., vol. XL, Paris, 1914.
Griffiths (J.), *Ajanta cave paintings*, Journ. Indian, Art. vol. VIII, London, 1900.
— *Paintings in the Buddhist cave temples of Ajunta*, London, 1896-1897.
Gupta (S.-N.), *Les Mains dans les fresques d'Ajanta*, Paris, 1921.
Haldar (A.-K.), *Buddhist caves of Bagh*, Burling, Mag., octobre, 1923.
— *Paintings of the Bagh Caves*, Rûpam, nº 8, 1921.
Herringham (Lady D.-M.), *Ajanta frescoes*, India Society London, 1915.
Frescoes of Ajanta, Burling, Mag., vol. XVII, p. 136-138.
Jouveau-Dubreuil (J.), *Pallava painting*, Pudukottai, 1920.
— *Pallava antiquities*, vol. I, p. 45 et 55, London, 1910.
Lalou (M.), *Notes sur la décoration des monastères bouddhiques*, Revue des Arts asiatiques, nº 3, Ve année (1929).
Trois récits du Dalva reconnus dans les peintures d'Ajanta, Journ. Asiatique, CCVII, 1925.
Luard (C.-E.), *Buddhist caves of Central India : Bagh*, Indian Antiquary, Aug. 1910.
— *Grottes de Bagh et leurs fresques*, Revue des Arts asiatiques, mars 1926.
Lüders (H.), *Arya Sura's Jâtakamâlâ und die Fresken von Ajanta*, Nachr. d. Kön. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, 1902.
Maitra (A.-K.), *Aims and methods of painting in ancient India*, Rûpam, nos 13-14, 1923.
Manning (Mrs.), *Ancient and Mediaeval India*, London, 1869.
Masson Oursel (P.), *La Notion de Pramâṇa*, Revue des Arts Asiatiques, nº 1, 1925.
Mehta (N. C.), *Studies in Indian painting*, chap. 1, Bombay, 1926.
— *The Pictorial motif in ancient Indian literature.* Journal Bihar and Orissa R. S-ty, XIII, iv, 1926.
Mitra (P.), *Prehistoric India*, chap. viii, Calcutta, 1927. L'appendice de cet ouvrage, contient l'article de P. Brown, *Notes on the prehistoric cave painting at Raigarh*
Pisharoti (K.-R.), *Traivikraman*, Shama'a, IV, 3, 1924.
Rao (G.), *Tâlamâna or Iconometry*, Memor. Arch. Survey of India, nº 3, Calcutta, 1920.
Rockhill, *The Life of the Buddha*, p. 48, note 2.
Saunders (V.), *Portrait painting as a dramatie device in Sanscrit plays*, Journ. Am. Or, Soc. vol. pl. V, décembre 1919.
Stchoukine (I.) *La Peinture de l'Inde antique d'après les témoignages littéraires*. Revue des Arts asiatiques, sept. 1927.
Tagore (A. N.), *Art et Anatomie hindous*, trad. A. Karpelès, Paris 1921. Bref exposé du *Citra ṣaḍaṅga* du Commentaire de Yaśodharâ au *Kâmasûtra*.
— *Sadanga, or the six limbs of Indian painting*, Ostaziat. Zeit., III, 1914.
Taki (S.), *Banquet of the Persians, a ceilling picture in cave I, Ajunta*, Kokka, nº 342, novembre 1918.
— *Example of the earliest Indian painting*, Kokka, nº 355, décembre 1919.
Waddell (L. A.), *Buddha's secret, from a sixth century pretorial commentary and Tibetan tradition*, Journ. R. A. S., London, 1894.
— *Notes on some Ajanta paintings*, Indian Antiquary, vol. XXII.
Wall paintings from caves, etc., and the art of Ajanta, article anonyme dans le Kokka, nos 323, 324, 325. Les nos 342, 345, 355 et 374 du même journal contiennent des reproductions en couleur de certaines peintures d'Ajaṇṭâ

d) Guides et catalogues

Archaeological Department of H. E. H. the Nizam's Government, *Guide to Ajanta frescoes*, Haiderabad, 1927 (2ld ed).
Coomaraswamy (A.), *Portfolio of Indian art ; objects selected from the collections of the Museum of Fine Arts*, Boston, 1923 (fragment de fresque d'Ajantâ).

EXPANSION COLONIALE DE LA PEINTURE INDIENNE

a) Études diverses

BASTIAN (A.), *Indonesien*, vol. V, *Java*, pl. XIII, reprod. de peintures de l'île de Bali, Berlin, 1894.
BELL (H.-C.-P.), Arch. Surv. Ceylon. Ann. Rep. for 1906 (p. 21) and for 1907 (p. 34), Colombo, 1910-1911.
Dimbula-Gala, etc., Ceylon Ant. and Literary Register, vol. III, pl. I-II, voir également pl. VIII de la IIe partie, Colombo, 1917.
Frescoes at Polonnâruva, pl. XXV-XXVII et A-P ; Arch. Surv. Ceylon, Ann. Rep. 1909, Colombo, 1914.
Report on the Kêgalla District, A. S. C., p. 21, 37, 51, 66, etc., Colombo, 1904.
— *Sigiriya*, Arch. Surv. Ceylon, Ann. Rep. for 1905, p. 16-18.
COOMARASWAMY (A.), *Mediaeval Sinhalese art*, Broad Campden, 1923.
— *Painted ceiling at Kelaniya Vihara Ceylon*, Journ. Indian Art, vol. XVI, London, 1914.
DÖHRING (K.), *Buddistische Tempelanlagen in Siam*, vol. I, p. 102-108, Berlin, 1916.
Siam. vol. II, Bildende Kunst, München, 1923.
DUROISELLE (Ch.), *Ari of Burma and Tantric Buddhism*, Arch. Surv. of India, Ann. Rep., 1915-1916, Calcutta 1918.
Mongol Frescoes at Pagan, Arch. Surv. India, Ann. Rep. 1921-1922.
— *Pageant of King Mindon*, Mem. Arch. Surv. India, N° 27, 1925.
— *Pictorial representation of Jâtakas in Burma*, Arch. Surv. India, Ann. Rep. 1912-1913, Calcutta, 1916.
— *Rock-cut temples of Powan-Daung* (*Burma*), p. 53 et pl. XXX, C (fresques du début du XIXe siècle).
Rep. Arch. Survey of Burma, 1921-1922, p. 4, 16, 18, 21, 23, Rangoon, 1922.
FOCILLON (H.), *L'Art bouddhique*, Paris, 1921.
GETTY (A.), *Goods of Nothern Buddhism*, 2e éd., Oxford, 1929.
GODART (A. et Y.), HACKIN (J.), *Antiquités bouddhiques de Bamiyan*, Paris, 1927.
GRÜNWEDEL (A.), *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan*, Berlin, 1912.
— *Alt-Kutscha*, Berlin, 1920.
HACKIN (J.), *Illustrations tibétaines d'une légende du Divyâvadâna*, Ann. Musée Guimet, Bib. Bulg., vol. XL, Paris, 1914.
INFLUENCE OF INDIAN ART ON THE WALL PAINTINGS OF THE HORYÛ-JI TEMPLE, nos 315 et 317 du Kokka.
JOSEPH (G.-A.), *Buddhist fresco at Hindagala near Kandy*, Ceylon, Adm. Rep. 1918, Colombo 1919.
JUYNBOLL (H.-H.), *Description of a painted scroll illustrating the Bhâratayuddha*, Neder. Indie oud en nieuw, 1922-1923.
— *Farbenzeichnungen mit Darstellungen aus altjavanischen Schriften*, Int. Archiv. für Ethnographie, XXII, 6.
KRAMRISCH (St.), *Wandmalereien zu Kelaniya*, Jahrbuch der asiat. Kunst, Leipzig, 1924.
LE COQ (A. von). *Buddhistische Spätantike in Mittelasiens*, II, vol. *Manichaeischen Miniaturen*, III vol. *Wandmalereien*, Berlin, 1922-1923.
Chotscho etc., Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan, Berlin, 1913.
MANINDRABUSHAN, *Ancient painting in Ceylon*, Modern Review, Calcutta, août, 1927.
MEURS (W. van), *Tibetan temple paintings*, Amsterdam, 1925.
NIEUWENKAMP (W.-O.-J.), *Bali en Lombok*, etc., 1906-1910.
PELLIOT (P.), *Les Grottes de Touen Houang, Peintures et sculptures bouddhiques*, etc., 6 volumes, Paris, 1920-1924.
ROERICH, *La Peinture tibétaine*, Paris.
SMITHER (J.), *Architectural remains of Anuradhapura, Ceylon*, London, 1894, p. 21, 27, 31, pl. XII et XXXII.
STEIN (Sir M.-A.), *Ancient Khotan*, Oxford, 1907.
— *Ruins of Desert Cathay*, London, 1912.
— *Serindia*, in 6 vols, Oxford, 1921.
Thousand Buddhas, London, 1921.

STUTTERHEIM (W.), *Belangrijke hindoe-javaansche Teckening op Koper*, Djawa, octobre 1925.
THOMANN (H.), *Pagan, ein Jahrtausend buddhistisches Tempelkunst*, Stuttgart, 1920.
WARNER (L.), *Buddhist paintings from Northern India or Thibet*, Bull. Mus. of Fine Arts, Boston, vol. V, p. 51-53.

b) Catalogues

FOUCHER (A.), *Catalogue des peintures népalaises et tibétaines de la collection B.-H. Hodgson à la Biblithèque de l'Institut de France*, Paris, 1901, Mem. Acad. Inscript. Ire sér., t. XI.
HACKIN (J.), *Guide-catalogue du Musée Guimet : les collections bouddhiques*, Paris, 1923 (peintures de Touen Houang et tibétaines).
PARMENTIER (H.), *Catalogue du Musée Khmér de Phnom Penh*, B. E. F. E. O., vol. III, p. 47, 1912 (peintures cambodgiennes).

LA SCULPTURE INDIENNE

Antiquité, moyen âge, colonies

Pour l'étude des rapports entre la peinture et la sculpture indienne, à côté des ouvrages déjà cités traitant de l'art indien en général il sera utile de consulter :

BHATTACHARYA (B.), *Indian Buddhist iconography*, London, 1924.
— *Indian images*, Calcutta, 1921.
BURGESS (J.), *Ancient monuments, temples and sculptures of India*, 2 vol., London, n.d.
— *Buddhist stupas of Amaravati and Jagayyapeta*, London, 1887.
CODRINGTON, (K.), *Ancient India*, London, 1925.
COEDÈS (G.), *Bas-reliefs d'Angkor Wât*, Bull. Com. Arch. de l'Indochine, Paris, 1911.
CUNNINGHAM (A.), *Stupa of Bharhut*, London, 1879.
DUFOUR (H.) et CARPEAUX (C.), *Bayon d'Angkor Thom*, Paris, 1914.
FERGUSSON (J.) et BURGESS (J.), *Cave temples of India*, London, 1880.
FINOT (L.), *Bas-reliefs du Baphuon*, Bull. Comm. Arch. de l'Indo-Chine, Paris, 1910.
FOUCHER (A.), *Beginnings of Buddhisth art*, London, 1917.
— *Iconographie bouddhique de l'Inde*, 2 vol., Paris, 1900 et 1905.
— *Influence of Indian art on Cambodia and Java*, sir A. Mookerjee Memor. Volumes III, 1. Calcutta 1922.
HADAWAY (S.), *Some Hindu Silpa Shastras*, Ostaziat. Zeit. vol. III, Berlin, 1914.
JOUVEAU-DUBREUIL, *Archéologie du Sud de l'Inde*, vol. I, Paris, 1910.
KATS (J.), *Het Râmâyana op Javaansche Tempel-Reliefs*, Weltevreden, 1925.
KRAMRISCH (St.), *Representation of nature in early Buddhist sculpture*, Rûpam, nº 8, 1921.
KROM (N. J.), *Inleidung tot de Hindoe-Javaansche Kunst*, den Haag, 1920.
MARSHALL (Sir J.), *Monuments of Sanchi*, Arch. Surv. India, Ann. Rep. 1911-1912, Calcutta, 1917. Guide to Sanchi, Calcutta, 1918.
PLEYTE (C. M.), *Buddhalegende in den Skulpturen von Borobudur*, Amsterdam, 1901-1902.
RAO (G.), *Elements of Hindu iconography*, Madras, 1914-1916.
SMITH (V.), *Indian sculpture of the Gupta period*, Ostaziat. Zeit., April 1914.
TAGORE (A.), *Indian iconography*, Modern Review, March 1914.
VOGEL (J.),Ph.), *Mathurâ school of sculpture*, Arch. Surv. India, Ann. Rep. 1906-1907 et 1909-1910, Calcutta, 1909 et 1914.

LA PEINTURE INDIENNE DU MOYEN AGE

a) Ouvrages divers

COOMARASWAMY (A.), *Frescoes at Elûra*, Ostaziat. Zeit., nos 1-2, 1926.
— *Nepalese painting*, Mus. Fine Arts Bull. Boston, no 106.
— *Notes on Jaina Art*, Journ. Indian Art., no 127, London, 1914.
EPIGRAPHIA INDICA, IXe vol., p. 229, fresques jaïnes du XIe siècle à Tirumalai.
FERGUSSON (J.) et BURGESS (J.), *Cave temples of India*, p. 453, London, 1880.
FOUCHER (A.), *Iconographie bouddhique de l'Inde*, Paris, 1900-1905.
GANGOLY (O.-C.), *Neues Blatt früher indisches Kunst*, Jahrbuch d. asiat. Kunst, Leipzig, 1924.
— *Vasanta Vilâsa*, Ostaziat. Zeit., no 2, 1925.
GHOSE (A.), *Developpement of Jaina painting*, Artibus Asiae no 3, et 4, 1927.
HUTTEMANN (W.), *Miniaturen zum Jinacarita*, Baessler Archiv, 1913.
JAYASWAL (K.-P.), *Hindu text on painting*, Journ. Bihar and Orissa Res. S-ty, vol. IX, 30, 1923.
KUDALKAR (J.-S.), *Jain manuscript bhandars*, Ann. Rep. Bhandarkar Institute, Poona, vol. III part. 1, 1922.
LONGHURST (A.-H.), *Hampi ruins*, p. 131, Madras, 1913.
MARSHALL (J.), *Colored picture preserved in the Siva temple at Mukkalingam, etc.*, Arch. Surv. India, Ann. Rep., 1920-1921, p. 35, Calcutta, 1923.
MEHTA (N.-C.), *Indian painting in the XV-th century : an early illuminated manuscript*, Rûpam, nos 22-23, 1925.
NAHAR (P.-C.) et GHOSE (K.-C.), *Epitome of Jainism*, Calcutta, 1917.
NARASIMACHAR (R.), *Epigraphia Carnatica II, Inscriptions at Sravana Belgola*, p. 30 et pl. XLVI, Bangalore, 1923.
MUKERJI (P.-C.), *Report on the antiquities of the District of Lalitpur IV*, Roorkee 1899.
SAWAMURA (S.), *Miniatures of a recently discovered Buddhistic Sanscrit manuscript*, Ostaziat. Zeit., nos 3-4, 1926.
SEN (D.-C.), *History of Bengali language and literature*, Calcutta, 1911.
— *Vanga Sahitga Parichaya, Typical selections from old Bengali literature*, pl. VI, VIII et XIII, Calcutta, 1913.
SEWELL (R.), *Forgotten empire (Vijayanagar)*, London, 1900.
SMITHER (J.-C.), *Architectural remains, Anuradhapura*, p. 31 et pl. XXXII, London, 1894.
THOMSON (D.-V. jr.), *Preliminary notes on some early hindu paintings at Ellora*, Rûpam, no 26, 1926.
VREDENBURG (E.), *Continuity of pictorial tradition in the art of India*, Rûpam, nos 1-2, 1920.

b) Catalogues

BENDALL (C.), *Catalogue of the Buddhist Sanscrit manuscripts in the University Library, Cambridge*, 1883.
COOMARASWAMY (A.), *Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston*, part. IV, Jaina paintings, Boston, 1924.
— *Portfolio of Indian Art*, Boston, 1923.

LA PEINTURE PERSANE

a) Ouvrages divers

ARNOLD (Sir T.), *Painting in Islam*, Oxford, 1928.
— *Some unpublished Persian paintings of the Safavid period*, Journ. Indian Art, no 135, London, 1917.
— *Survivals of Sasanian and Manichean art in Persian painting*, Oxford, 1924.
— *Symbolism and Islam*, Burlington Magazine, 1928, p. 155-156.

Binyon (L.), *Pœms of Nizâmî*, London, 1928. Description d'un manuscrit du British Museum, Or. 2265, de 1539-1542 ap. J.-C..
Blochet (E.), *Les Écoles de peinture en Perse*, Revue archéologique, 1905.
— *Les Miniatures des manuscrits musulmans*, Gazette des Beaux-Arts, janvier-juin 1897.
— *Les Origines de la peinture en Perse*, Gazette des Beaux-Arts, août 1905.
Cumont (Fr.), *Mani et les origines de la peinture persane*, Paris, 1913.
Déniké (V.), *Iskusstvo Vostoka*, Kazan, 1923.
Diez (E.), *Elemente der persischen Laandschaftsmalerei*, Wien, 1922.
Gayet, *L'Art persan*, Paris, 1895.
Glück (H.), et Diez (E.), *Die Kunst des Islam*, Propyläen Kunstgeschichte, B. V., Berlin, 1925.
Huart (Cl.), *Les Calligraphes et miniaturistes de l'Orient musulman*, Paris, 1908.
Kühnel (E.), *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin, 1922.
Martin (F. R.), *Miniature painting and painters of Persia India and Turkey, etc.*, 2 vol., London, 1912.
Sakisian (A.), *A propos de trois miniatures inédites de Behzad*, Revue de l'Art, janvier 1927, Paris.
— *L'École de Miniature de Hérat au XVe siècle*, Renaissance des Arts, avril et juin 1921.
— *L'École mongole de miniature en Perse, etc.*, Jahr. d. asiat. Kunst, 1925.
— *La Miniature persane du XIIe au XVIIIe siècles*, Paris, 1929.
— *Les Miniaturistes persans Behzad et Rassim Ali*, Gazette des Beaux-Arts, oct. 1920.
— *L'Unité des écoles de miniaturistes en Perse*, Syria, 1921.
Schulz (Ph. W.), *Persisch-islamische Miniaturmalerei*, 2 Bände, Leipzig, 1914.
Tressan (Marquis de), *La Peinture en Extrême-Orient*, L'art et les artistes, vol. XVIII, Paris, 1913-1914.

b) Catalogues

Voir les *Descriptions des collections et les catalogues de peintures des écoles moghole et persane*, p. 188.

LA PEINTURE INDIENNE A L'ÉPOQUE DES GRANDS MOGHOLS

Sources : indications sur la peinture dans l'Inde du XVe au XIXe siècles chez les auteurs de l'époque

a) Auteurs musulmans

ᶜAbd er-Razzaq, *Histoire de son voyage*, trad. Quatremère et trad. angl. éd. par R.-H. Major London, 1857.
Abu'l Fażlᶜ Allamî, *Akbar Nâmah*, 3e partie, *Âyîn-i-Akbarî*, trad. H. Blochmann, 3 vol, Calcutta, 1873-1894 ;
Akbar Nâmah, trad. H. Beveridge, Calcutta, 1909.
Bābur (Sehir ad-Dîn Moḥammed), *Mémoires*, trad. Pavet de Courteille, Paris, 1897, 1, 2 vol; trad. anglaises : de J. Leyden, London 1826 ; de A. Beveridge, London, 1921.
Badāônî (ᶜAbd ul-Qādir), *Muntakhabu-t-Tavârikh*; trans. by G. Ranking et W.-H. Lowe, 2 vol., Calcutta, 1884-1898.
Jahāngîr, (Nūr ad-Dîn Moḥammed), *Tûzuk-i-Jahângîrî*, transl. by A. Rogers, 2 vol., London, 1909-1914.
Shāh Navāz Khān, *Ma'âthîru'l-Umarâ*, transl. by H. Beveridge, Calcutta, 1913.

b) Auteurs hindous

Śri Kumāra, *Śilpa Ratna*, chap. lxiv, trans. by A. Coomaraswamy, *Sir A. Mookerji Memorial Volume*, Patna, 1927. On trouvera un bref résumé de cet ouvrage chez K. Jayaswal, *A Hindu text on painting*, Journ. Bihar and Orissa Res. S-ty, vol. IX, 30, 1923.

c) Les Voyageurs européens

Bernier (François), *Histoire de la dernière révolution des États du Grand Mogol*, et *Événements particuliers, etc.*, Paris, 1670.
— *Suite des Mémoires sur l'Empire du Grand Mogol*, Paris, 1671.
— *Voyages contenant la description des États du Grand Mogol*, 2 vol., Amsterdam, 1699. Cette édition réunit sous un nouveau titre les trois œuvres précédentes.
Castanheda (F.-L.), *Historia da descobrimento e conquista da India*, livro primeiro, cap. XXI, 1552.
Conti (Nicolo). *Voyages*, trans. by K. Winter, India in the XV century, London, 1857 (Hakluyt, S-ty).
Finch (William), *Voyages*, Hakluytus Posthumus, Purchas his *Pilgrims*, vol. IV, p. 53 sqq.
Guerreiro (Fernando), *Relaçam annual das causas que fizeram os Padres da Compagnia de Jesus na India nos annos de 600 et 601, 606 et 607*, Lisboa, 1602 et 1609.
Guzman (Louis de), *Historia de las missiones que han hecho los religiosos de la compagnia de Jesus... en la India oriental, etc.*, 1601, nouv. éd. Bilbao, 1892.
Jarric (Pierre du), *Histoire des choses plus mémorables advenues tant ez Indes-Orientales, etc.*, 3 vol., Bordeaux, 1608.
Manrique (F.-S.), *Itinerario de las missiones etc.*, Roma, 1649.
Manucci (Niccolao), *Storia do Mogor*, trans. by W. Irvine, 4 vol, London, 1907-1908.
Monserrate (Le Père A.), *Mongolicae legationis commentarius or The First Jesuit mission to Akbar* (1582, publ. by Rev. Hosten, S.-J., Memoirs Asiat. S-ty Bengal, vol. III, nº 9, p. 518-704, Calcutta, 1914.
— *Relaçam do Equebar* (abrégé de l'ouvage précédent), transl. by Rev. Hosten, S. J., Journal and Proc. Asiat. S-ty Bengal, p. 185-221, 1912.
Peruschi (J. B.), *Informatione del regno et stato del Grand Re di Mogor etc.*, Roma, 1597.
Roe (Sir Thomas), *Embassy of sir Thomas Roe to the court of the Great Mogul* 1615-1619, ed. by W. Foster, 2 vol ; London, 1899 ; nouv. éd. 1 vol, London, 1926.
Thévenot (Jean), *Voyages contenant la relation de l'Indostan*, etc., Paris, 1684.
Valle (Pietro della), *Voyages*, 2 vol., Paris, 1664, et trad. angl. de E. Grey, London, 1892.
Varthema (Lodovico), *Travels*, trans. by Jones, London, 1863.

LA PEINTURE DANS LES CAPITALES DE L'EMPIRE : L'ÉCOLE MOGHOLE

a) Ouvrages généraux

Arnold (Sir Th.), *Indian painting and Muhammadan culture*, Journal of the Royal S-ty of Arts, LXX, London, 1922.
Baden-Powell (B.-H.), *Handbook of the Manufactures and arts of the Panjab*, 2 vol., p. 341-352, Lahore, 1872.
Binyon (L.), *Painting in the Far East*, 2e éd., London, 1913.
Binyon (L.) et Arnold (Sir T.), *Court painters of the Grand Mogols*, London, 1921.
Blochet (E.), *Les Miniatures des Manuscrits musulmans*, Gazette des Beaux-Arts, t. XVIII, p. 107-112, Paris, 1895.
Brown (P.), *Indian Painting*, Calcutta (sans date).
— *Indian painting under the Mughals*, Oxford, 1924.
Coomaraswamy (A.), *Arts and crafts of India and Ceylon*, chap. xi, Edinburgh, 1913.
Déniké (V.), Iskusstvo Vostoka, Kazan 1923.
Diez (E.), *Indische Miniaturmalerei*, Das Graphische Kabinett, Winterthur, 1923.

FISCHER (L. M.), *Indische Malerei*, Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., Bd. 1, Leipzig, 1890.
GLÜCK (H.), und DIEZ (H.), *Kunst des Islam*, Propyläen Kunstgeschichte, B. V., Berlin, 1925.
GOETZ (H.), *Kostüm und Mode an den indischen Fürstenhofen in der Grossmoghulzeit*, Jahrbuch d. Asiat. Kunst, Leipzig, 1924.
HAVELL (E.-B.), *Indian sculpture and painting*, part. II, chap. II, London, 1908.
HUART (Cl.), *Calligraphes et miniaturistes de l'Orient musulman*, Paris, 1908.
KÜHNEL (E.), *Indische Miniaturen*, Kunst und Künstler, vol. IX, 1911.
— *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin, 1922.
LANE-POOLE (St.), *Mediaeval India under Mohammedan rule*, London, 1923 (nouv. éd.)
MARTIN (F.-R.), *Miniature painting and painters of Persia, India and Turkey, etc.* ; chap. IX, London, 1912.
MIGEON (G.), *Les Arts musulmans*, Paris, 1926.
— *Manuel d'Art musulman*, Paris, 1927.
SARKAR (J.), *Studies in Mughal India : Art in Muslim India*, London, 1920.
SARRE (F.), *Indisch-islamische Miniaturen*, Kunst und Künstler, VI, Berlin, 1908.
SMITH (V.), *History of fine art in India and Ceylon*, chap. XIV, Oxford, 1911.
TRESSAN (Marquis DE), *Peinture en Extrême-Orient*, IIIe partie, L'Art et les artistes, t. XVIII, Paris, 1013-1914.

b) **Études spéciales : monographies, articles de périodiques**

ARNOLD (Sir T.), *Painting in Islam*, Oxford, 1928.
COOMARASWAMY (A.), *Mughal painting* (écoles d'Akbar et de Jahângîr), Mus. Fine Arts Bulletin nº 93, Boston, 1918.
— *Mughal portraiture*, Orient, Archiv, vol. III, Leipzig, 1912.
— *Night effects in Indian art*, Studio Magazine.
GANGOLY (O. C.), *On the authenticity of the feminine portraits of the Moghul school*, Rûpam, janvier-avril 1928. A noter la peinture (fig. 2) ayant pour sujet une femme dessinant un portrait (début du XVIIe s.).
GOETZ (H.), *Hoftrachten des Grossmoghuls-Reiches*, München, 1923.
— *Indische historische Portraets*, Asia Major, vol. II, fasc. 2, Leipzig, 1925.
— *Malschulen des Mittelalters und die Anfänge der Moghul-Malerei in Indien*, nos 3-4, Ostaziat, Zeit., 1926.
— *Zur Biographie der indischen Miniaturmaler*, Jahrbuch d. Asiat. Kunst., pl. II Leipzig, 1925.
— *Zur Psychologie der indischen Mode*, Zeit. für Waffen und Kostümkunde, 1926.
— *Zuzammenbruch der Grossmoghulreiches im Lichte der Kostümgeschichte*, Zeitschrift f. Waffen u. Kostümkunde, Berlin, 1924.
GUPTA (S.-N.), *European influence on Indian painting*, nº 11, Rûpam, 1921.
HENDLEY (Th. M.), *Indian animals, true and false, in art religion etc.*, Journal of Indian Art, vol. XVI, London, 1914.
— *Sport in Indian art*, Journ. Ind. Art. vol. XVII, London, 1916.
War in Indian art, Journ. Ind. Art. vol. XVII, London, 1916.
HERAS (Fr.), *Three Mughal paintings on Akbar's religious discussions*, J. B. R. A. S., III, 1928.
HOSTEN (Rev. H.), *Annual relation of Father Fernao Guerreiro, S. J., for 1607-08*, Journ. Panjab Hist S-ty, vol. VII, 1918.
KARABACEK (J. VON), *Das angebliche Bildeverbot des Islam*, Nürnberg, 1876.
— *Muhammadanische Kunststudien*, Sitz. K. Akad. d. Wiss., 172 Band, 1 Abh, Wien, 1913.
KÜHNEL (E.), *Mir Tschand, ein unbekannter Mogulmaler*, Berliner Museen, 1922, XLIII, 11-12.
MACLAGAN (E.-D.), *Jesuit missions to the Emperor Akbar*, Journ. Asiat. S-ty of Bengal, 1896.
SMITH (V.), *Akbar the Great Mogul*, Oxford, 1917.
— *Painting and engraving at Agra and Delhi in 1666*, Indian Antiquary 1914, vol. XLIII.
STAUDE (W.), *Muskine*, Revue des Arts asiatiques, nº 3, 1929.
Le Paysage dans l'Akbar Namah, Revue des Arts asiatiques, nº 2, 1928.

c) Descriptions de manuscrits illustrés et d'albums de peintures

AḤMAD UL-UMRĪ, *The Lady of the Lotus, Rup Mati, Queen of Mandu*, trad. L. Crump, Oxford, 1926.
COMSTOCK (H.), *Romance of Amir Hamzah*, International Studio, Feb. 1925.
COOMARASWAMY (A.), *Notes on Mughal painting*, Artibus Asiae, 1927, nº 3 (Description du *Kalîla va Dimnah* du British Museum, Or. Add. 18.579).
CULIN (S.), *Illustrations of the Romance of Amir Hamzah*, Brooklyn Mus. Quarterley, 1924.
GLÜCK (H.), *Die Indischen Miniaturen des Haemzae-Romanes*, Wien-Zurich, 1925.
GÜRNWEDEL (A.), *Indische Albums und ihre Bedeutung fur die Ethnographie und Archaeologie*, vol. XLI, Berliner Museen, 1919-1920.
HENDLEY (Th. H.), *Razm Nâmah, Memorials of the Jeypore Exhibition*, IV vol., London, 1883.
KUHNEL (E.), und GOETZ (H.), *Indische Buchmalereien aus den Jahângîr-Album der Staatsbibliothek zu Berlin*, Berlin, 1924.
MUQTADIR KHAN SAHIB, *Note on a unique history of Timur, etc., illustrated by the court painters of Akbar*, Journ. Bihar et Orissa Research S-ty, III, 2 part. 1917.
NAU'Ī MUHAMMAD RIZA, *Sûz-u Gudaz*, trad. Y. Dawud et A. Coomaraswamy, London, 1912.

d) Descriptions de peintures isolées ; recueils fortuits ; ouvrages divers.

BAKSH (NUR), *Historic elephant fight*, S-ty, II, 1, Journ. Panjab Hist., 1913.
BEVERIDGE (A.-S.), *History of Humâyûn*, trad. du *Humâyûn Nâmah*, London, 1902. Illustrations empruntées à un *Târikh-i-Khandan-i-Tîmûriya* exécutées à des époques diverses.
BINYON (L.), *A Painting of emperors and princes of the house of Tîmûr : reconsiderations*, Burlington Mag. jan. 1929.
BINYON (L.) et ARNOLD (Sir T.), *A Painting of emperors and princes of the house of Tîmûr*, Burlington Mag. Aug. 1919.
BUTENSCHOEN (A.), *Jahânâra Begum, ein indisk Kejsardotter*, Stockholm, 1927.
CHARPENTIER (J.), *Note from the Memoirs of Jahângîr*, Journ. R. Asiat. S-ty, July, 1924.
CHHARI SHAHMADAR (Visit to a saint), Rûpam, nº 11.
COOMARASWAMY (A.), *Indian drawings*, 2 vol. Surtout le 1er volume. London, 1910-12.
— *Notes on Indian painting : A contribution to Mughal iconography*, Artibus Asiae, 1927.
— *Portrait of Gosâin Jadrûp*, Journ. R. Asiat, S-ty, July, 1919.
— *Portraits of Akbar, Râjâ Man Singh, and others*, Journ. R. Asiat. S-ty, London, 1918.
— *Selected examples of Indian art*, Broad Campden, 1910.
— *Two Mughal paintings with portraits of ʿAlî Mardân Khân*, Year-book of Oriental Art et Culture, London, 1925.
GANGOLY (A.-N.), *Dancing dervishes*, nº 31, Rûpam, 1927, et *An Indo-persian miniature*, ibid. janv. 1928.
GANGOLY (O.-C.), *Historical miniature of the Jahângîr school*, nº 4, Rûpam, 1920.
— *Portrait of Humâyûn*, nº 17, Rûpam, 1924.
MEHTA (N.-C.), *New picture of Bishan Dâs*, nº 24, Rûpam, 1925,
— *Red lilies : a newly discovered Mansûr*, nº 19-20, Rûpam, 1924.
— *Studies in Indian painting*, Bombay, 1926.
PORTRAIT OF HUMAYUN, nº 17, Rûpam, 1924.
PORTRAIT OF SHER SHĀH, nº 35-36, Rûpam, 1928.
R. K., *Story of Sashi and Punnu*, nº 30, Rûpam, 1927.
SARRE (F.), *Ein neues Blatt von Rembrandt's indischen Zeichnungen*, Jahr. K. Preus. Kunstsam. XXX, IV, 1909, Berlin.
— *Rembrandt's Zeichnungen nach indisch-islamischen Miniaturen*, ibidem, vol. XXV, 1904.
SYED MOHAMMED, *Romance of Zaib-un-Nissa*, Rupam, nº 25, 1925.
TALBOT (F. G.) *Memoirs of Baber, Emperor of India*, London, 1909. Plusieurs reproductions des peintures du *Bâbur Nâmah* du British Museum.
VALENTINER (W. R.), *Handzeichnungen Rembrandt's*, Stuttgart, 1926. Quelques dessins inspirés par des peintures mogholes.
VAN RONKEL (Ph. S.), *De Roman van Amir-Hamza*, Leyden, 1895, p. 96.

e) Fresques

Smith (E. W.), *Decorative paintings from the tomb of ʿItimâdu-d-Daulah at Agra,* Journ. of Indian Art vol. VI, London, 1896.
— *Moghul architecture of Fathpûr Sîkrî,* Arch. Surv. of India, 4 vol., Allahabad, 1894-1898.
- *Moghul color decoration of Agra,* Arch. Surv. of India, Allahabad, 1901.
— *Wall paintings from Fathpûr Sîkrî,* Journ. of Indian Art, vol. VI, London, 1896.
— *Wall paintings from Salîm Chisti's tomb Fathpûr Sîkri,* Journ. Indian Art, vol. VIII, 1900.
— *Wall paintings from the Jâmi Masjîd, Fathpûr Sîkrî,* Journ. Indian Art, vol. VIII, 1900.
Trafferd (R. W.), *Pictures on Musalman tombs,* Indian Antiquary, vol. XXVII, p. 140.
Vogel (J. Ph.), *Tile mosaics of the Lahore Fort,* Journ. Indian Art, nº 118.

f) Descriptions de collections et catalogues de peintures des écoles moghole et persane

Alwarht, *Manuscrits orientaux de la Bibliothèque de Berlin.*
Archaeological Survey of India, *Loan exhibition of antiquities, Coronation Durbar, Delhi,* 1911, Calcutta.
Arnold (T. W.), *Johnson collection in the India Office Library,* Rûpam, nº 6, 1921.
Blochet (E.), *Catalogue de la collection des manuscrits arabes, persans et turcs, formée par M. Charles Schefer,* Paris, 1900.
— *Catalogue des manuscrits arabes, persans et turcs offerts à la Bibliothèque nationale par M. J. A. Decourdemanche,* Paris, 1909.
— *Catalogue des manuscrits persans de la Bibliothèque nationale,* Paris, 1905-1912.
— *Les Enluminures des manuscrits orientaux, turcs, persans, de la Bibliothèque nationale,* Paris, 1926.
— *Inventaire et description des miniatures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale à Paris,* vol. VIII-X, Revue des Bibliothèques, 1898-1900 (publié également chez E. Bouillon, Paris, 1900.).
— *Musulman Manuscripts and Miniatures as illustrated in the recent Exhibition at Paris,* Bur lington Mag., vol. VIII.
— *Notices sur ces manuscrits persans et arabes de la collection Marteau,* t. XLI des Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale, Paris, 1923.
— *Notes sur des peintures hindoues de la Bibliothèque nationale,* Bull. Sté Franç. repr. manus. à peint. ; 10e année, Paris, 1927.
- *Les Peintures des manuscrits arabes, persans et turcs de la Bibliothèque nationale,* Paris 1911.
— *Les Peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale,* Paris, 1920.
— *Les Peintures des manuscrits persans de la collection Marteau,* Fondation Piot, Paris, 1918.
Catalogue des manuscrits, etc... exposés du... 1925 a la bibliothèque nationale, Paris, 1925.
Catalogue des manuscrits et xylographes de la bibliothèque de Saint-Pétersbourg, 1852.
Catalogue des manuscrits orientaux de la bibliothèque de Munich.
Catalogue of manuscripts in the Central Library of Baroda, 1925.
Clarke (St.) et Smith (C.-H.), *Indian drawings : Twelwe Mogul paintings of the school of Humâyûn,* Victoria et Albert Museum Portfolios, London, 1921.
— *Thirty Mogul paintings of the school of Jahângîr,* Vict. et Alb. Mus. Port., London, 1922.
Coomaraswamy (A.), *Les Miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts, Boston,* Ars Asiatica, vol. XIII, Paris, 1929.

— *Portfolio of Indian art : objects selected from the collections of the Museum of Fine Arts*, Boston, 1923.

DIMAND (M.-S.), *Oriental Miniatures*, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New-York, XX, 5, 1925.

DUTT (N.-M.), *Baroda Library Handbook*, 1926.

ETHÉ, *Catalogue of the Persian manuscripts of the India Office Library*, Oxford, 1903.

FOSTER, *Catalogue of paintings etc.. in the India Office*, n°s 65 66, 69-71, London, 1927.

GOETZ (H.), *Die indischen Miniaturen der Berliner Museen*, Cicerone, mai 1923.

GRAUL (R.), *Die persischen und indischen Miniaturen der Sammlung Walter Schulz*, Zeit. f. bild. Kunst, N. F., vol. XIX.

HENDLEY (Th. H.), *Festival of Empire and Imperial exhibition*, Journ. Ind. Art, vol. XV, London, 1913.

IWANOW (V.), *Concise descriptive catalogue of the Persian manuscripts in the Collection of the Asiatic S-ty of Bengal* 1924 p. 927, Index VIII.

JACKSON AND YOHANNAN, *Catalogue of Persian manuscripts presented to the Metropolitan Museum of Arts by A. S. Cochran*, New-York, 1914.

JEAN (RENÉ), *Collection V. Goloubew*, Les Arts, n° 145, Paris, 1914.

KATALOG DER MINIATURAUSSTELLUNG IN DER HOFBIBLIOTEK, Wien, 1901.

LEWIS (J. F.), *Paintings and drawings of Persia and India* (Exhibition catalogue with introduction, Philadelphia, 1923.

MADSEN (K.), *Kobberstiksamlingens indiske Tegninger*, Kunstmuseets aarskrift, Copenhague, 1917.

MARTEAU (G.) et VEVER (H.), *Miniatures persanes etc., exposées au Musée des Arts décoratifs en 1912*, Paris, 1913.

MEISTERWERKE MUHAMMEDANISCHER KUNST AUF DER AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1910 DIE IN DEM GROSSEN AUSSTELLUNGSWERK VON SARRE-MARTIN NICHT VERÔFFENTLICHT SIND, München, 1912.

MIGEON (G.), *L'Exposition des arts musulmans, etc.*, p. XCIII, XCIV et XCV, Paris, 1903.

— *Orient Musulman*, Musée du Louvre, p. LI et LII, Paris, 1922.

MUQTADIR (A.), *Catalogue raisonné of the Bihar Library.*

MUQTADIR and ROSS (E.-D.), *Catalogue of the Arabic and Persian manuscripts in the Orien. Pub. Library, Bankipore*, 3 vol., Calcutta, 1908-1912.

O'CONNOR (V. S.), *An Eastern Library*, (Bibl. de Bankipore), Glascow, 1920.

PERTSCH (W.), *Verzeichniss der persischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin.* Berlin, 1888.

PAUL (F. V.), *Goloubew collection of Indian painting*, Mus. Fine Arts Bull., n° 74, Boston, 1915.

REISET (Fr.), *Notice des dessins, etc., au Musée Impérial du Louvre*, II vol. *Dessins indiens*, n° 1411-1431, Paris, 1866.

RIEU (Ch.), *Catalogue of Persian manuscripts in the British Museum*, 3 vol., London, 1879-1895 et supplément.

SACHAU (E.) and ETHÉ (H.), *Catalogue of the Persian, Turkish, Hindûstânî and Pushtû Manuscripts in the Bodleian Library*, part. 1, Oxford, 1889.

SARRE (Fr.), und MARTIN (F.-R.), *Ausstellung von Meisterwerken muhammadanischer Kunst in München* 1910, München, 1912.

SMITH (V.), *Colonel H.-B. Hanna's collection of Indo-Persian pictures and manuscripts*, Indian Antiquary, vol. XXXIX.

— *Indian painting at the Festival of Empire*, Indian Antiquary, vol. LXIII, 1914.

STCHOUKINE (P.), *Catalogue des objets et peintures persanes de la collection P. Stchoukine*, Moscou, 1907.

— *Collection de peintures orientales P. Stchoukine*, Toison d'or, n°s 3-4, Moscou, 1908.

STRZYGOWSKI (J.), *Indian room of Empress Maria Theresia*, Rûpam, 1923, n° 15.

STRZYGOWSKI (J.), und GLÜCK (H.), *Die indischen Miniaturen im Schlosse Schoenbrunn*, I, Wien, 1923.

VOGEL (J. PH.), *Catalogue of the Delhi Museum of Archeology*, p. 13, Calcutta, 1908.

WARNER (G.), *Catalogue of M. S. S. in the library of C. W. Dyson-Perrins*, vol. II, n° 134, Oxford, 1920 (un *Khamsah* de Nizâmî daté 1593 avec 37 illustrations signées par des artistes de l'école d'Akbar).

LA PEINTURE EN PROVINCE : LES ÉCOLES RÉGIONALES

a) Ouvrages généraux

BINYON (L.), *Relation between Rajput and Moghul painting : a new document*, Rûpam, 1927, n° 29, Calcutta.
BLOCHET (E.), *La Peinture radjpoute*, Gazette des Beaux-Arts, vol. V, 14, Paris, 1918.
COOMARASWAMY (A.), *Notes on Rajput painting*, Rûpam, 1923, nos 15-16, et Ostaziat. Zeit. I, 1, 1924.
— *Rajput painting; being an account of the Hindu paintings of Rajasthan and the Panjab Himalayas, from the XVIth to the XIXth century, etc...*, 2 vol., Oxford, 1916.
— *Rajput painting*, Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston, nos 96, 102 et 109, 1918 et Ostasiat. Zeit. I, p. 125-129.
— *Rajput paintings*, Burlington Mag., 1912 vol XX, n° 108.
— *Relation of Moghul and Rajput painting*, 1927, Rûpam, n° 31.
DIEZ (E.), *Indische Miniaturmalerei*, Das Graphische Kabinett, Winterthur, 1923.
FISCHER (L.-H.), *Indische Malerei*, Zeit. f. Bildende Kunst, N. F., 1890.
GANGOLY (O.-C.), *Masterpieces of Rajput painting, selected, annotated and described in relation to original Hindi texts from religions literature* etc. ; Calcutta, 1927.
GARNER (J.), *Rajput painting : a folk art of India*, International Studio, octobre 1926.
GHOSE (A.), *Old Bengal paintings*, Rûpam, 1926 nos 27-28, et Indian Art et Letters 1926, vol. II, n° 2.
GOETZ (H.), *Malerei der Rajputen*, Über Land und Meer, octobre 1923.
— *On Rajput painting*, Rûpam, 1923, nos 15-16.
— *Studien zur Rajputen-Malerei*, 1re partie, Ostaziat. Zeit., 1922 vol. X, p. 45-57, IIe partie, Ostaziat. Zeit. N. F. vol. I, p. 119-130, 1924.
GUPTA (S.-N.), *Sikh school of painting*, Rûpam, 1922, n° 12.
MEHTA (N.-C.), *Studies in Indian painting*, Bombay, 1926.
PRAKASH (S.), *Indian Art*, Empire Magazine, Janvier 1912, London (Indic. sur l'école sikh).
PETRUCCI (R.), *Rajput painting*, Burlington Mag. vol. V, n° 29, London, 1916.
SARKAR (J.), *Studies in Mughal India*, p. 292-296, London, 1920.
SMITH (V.), *History of fine art in India and Ceylon*, p. 325-345, Oxford, 1911.

b) Descriptions de peintures isolées ou illustrant des manuscrits

A NEPALESE PAINTING IN THE HODGSON COLLECTION, Paris, Rûpam, janvier-avril 1928.
ARNOLD (Sir T.), *Indian picture of Muhammad and his companions*, Burlington Mag., June 1919, (Peinture provenant d'un des États shiites du Dekkhan.).
COOMARASWAMY (A.), *Dîpaka Râga*, Year-Book of Oriental art and culture, London, 1925.
— *Indian drawings*, 2 vol., London, 1910, 1912 (surtout le 2e volume).
— *Notes on Indian painting*, Artibus, Asiae 1927, n° 1, fig. 4 et 5 (Deux portraits de l'école dekkhani.).
— *Peacok's feather*, Rûpam, 1920, n° 4.
— *Rasikapriya of Kesava Das*, Museum of Fine Arts (Boston) Bulletin n° 109.
— *Selected examples of Indian Art*, Broad Campden, 1910.
— *Two Rajput paintings*, Museum of Fine Arts Bulletin, Boston, décembre 1922.
GANGOLY (A.-N.), *Putânâ-vadha* : a Kangra miniature, Rûpam, 1927, n° 32.
GANGOLY (O.-C.), *Dole-Leelâ*, Rûpam, 1921, n° 6.
— *Editio princeps of Sundara-Sringara*, Rûpam, 1927, n° 30.
GULERI (C.), *Signed Molâ Râm*, Rûpam, 1920, n° 2.
KANGRA MINIATURE IN THE SOUTH KENSINGTON MUSEUM, Rûpam, 1925, n° 25.
KESHAVA PRASAD (PANDIT), *An illustrated manuscrit of Madhu-Malatî*, Rûpam, janvier-avril, 1928.
LAL, MUKUNDI, *Some notes on Mola Ram*, Rûpam, 1921, n° 8.

MASSIGNON (L.), *Une miniature indo-persane représentant le Prophète et ses compagnons*, Revue du Monde musulman, fév. 1921.
MEHTA (N.-C.), *Studies in Indian painting*, Bombay, 1926.
— *Two Pahari painters : Mânaku and Chaitu*, Rûpam, 1926, nº 26.
NOON-TIDE PASTURE, Rûpam, 1925, nºs 22-23.
PORTRAIT OF A COURT LADY FROM HYDERABAD, Rûpam, 1920, nº 4.
SAHNI (D.-R.), Arch. Surv. India, Ann, Rep. 1923-1924, p. 54-56 (peintures de Kâṅgṛâ).
SETT (M.-N.), *Miniature from Kangra*, Rûpam, 1920, nº 3.
SHASTRI (H.), *Hamir-hath, or the obstinacy of Hamir etc.*, Journ. Indian Art., vol. XVI, London, 1916.
TWO INDIAN MINIATURES, Rûpam, 1924, nº 17,

c) Fresques

COOMARASWAMY (A.), *Painted ceiling at Kelaniya Vihâra, Ceylon*, Journ. Indian Art 1914, nº 127.
COUSENS (H.), *Bîjâpûr and its architectural remains*, Arch. Survey of India, Imp. Ser. XXXVII, Bombay 1918 (peintures murales dans le Ashar Mahal, pl, LXXV et LXXVII et dans un pavillon à Kumatgi, pl. CXI. CXIII).
CUNNINGHAM (A.), Arch. Surv. W. India, Reports, vol. VI, p. 122-123. Fresques dans un temple à Shiv Dungr, Râjputâna.
HENDLEY (T.-H.), *Decorative art in Rajputana*, Journ. Indian art, vol. 11, p. 47 et rem., pl. 2 *a*. Fresques du palais de Jaïpur (fin du XVIIIᵉ s.).
JACOB (S. S.) *Fresco painting as practised at Jeypore*, Journ. R. Inst. Brit. Arch., 1891, vol. VII, p. 207-209.
KRAMRISCH (St.), *Wandmalereien zu Kêlaniya*, Jahr. d. asiat. Kunst, Leipzig, 1924.
MACLAGAN (E.), *Erliest English visitors to the Panjab*, Journ. Pan. Hist. S-ty, II, 2, 1912, p. 27. Fresques dans la Forteresse de Lahore.
MUKERJI (P.-C.), *Report on the antiquities of the District of Lalitpur*, Roorkee, 1899; chap. IV. Fresques à Datia, Orcha, Talbehet (Bundelkhand) du XVIIᵉ au XIXᵉ siècles.
PARASNIS (D.-B.), *Poona in bygone days*, Bombay, 1921. Indications sur des fresques de Bhojraj de Jaïpur dans le palais de Puna.
ROOPA KRISHNA, *Some fresco paintings in the Lahore Fort*, Rûpam, 1926, nºs 27-28. Fresques exécutées sous la domination Sikh.
ROUSSELET (L.), *L'Inde des Radjahs*, p. 292, Paris, 1875. Fresques ornant le palais à Rajgarh.
VOGEL (J. Ph.), *Historical notes on the Lahore Fort*, Journ. Panj. Hist. S-ty, II, I, p. 51-53, 1911. Fresques Sikh.
YAZDANI (Ch.), *Antiquites of Bîdar*, Arch. Sur. India, An. Rep., 1914-1915, p. 144. Peintures ornant les tombeaux des rois Bahmanis.

d) Descriptions de collections et catalogues

BASU (R,), *The Ghose collection*, Modern Review, Calcutta, 1926.
BINYON (L.), *Asiatic art at the British Museum*, Ars Asiatica, vol. VI, Paris, 1925.
— *Indian painting at Wembley*, Rûpam, 1925, nº 21.
— *Les Peintures radjpoutes du British Museum*, Revue des Arts asiatiques, 1923, nº 6.
BLUMHARDT (J.-F.), *Catalogue of the Hindi, Panjabi and Hindustani manuscripts in the Library of the British Museum*, London, 1899 (à noter Or. Add. 2.821 et Or. Add. 26.550).
COOMARASWAMY (A.), *Catalogue of the Indian collections in the Museum of Fine Arts, Boston*, vol. V. *Rajput paintings*, Boston, 1926.
GANGOLY (O.-C.), *All-India fine art exhibition, Lucknow*, Rûpam, 1925, nºs 22-23.
GHOSE COLLECTION, *Catalogue of a loan exhibition of paintings*, Calcutta, 1925.
GOETZ (H.), *Die indischen Miniaturen der Berliner Museen*, Cicerone, mai 1923.
— *Die indischen Miniaturen der Sammlung W. Rothenstein*, Jahr. asiat. Kunst, II, 1925.
— *Die indischen Miniaturen im Münchener Völkerkunde Museum*, Münchner Jahr. d. bild. Kunst, XIII, 2, 1923.
GUPTA (S.-N.), *Catalogue of paintings in the Central Museum Lahore*, Calcutta, 1922.

HEATH (L.), *Examples of Indian art at the British Empire exhibition* 1294, *Wembley*, London, 1925.
MARIOTT (Ch.), *Exhibition of Indian paintings at the British Museum*, Rûpam, 1922, n° 12.
ROTHENSTEIN COLLECTION, Rûpam, 1924, n° 18.
VOGEL (J. Ph.), *Catalogue of the Bhuri Singh Museum at Chambâ*, Calcutta, 1909.
— *Delhi Museum of Archaeology catalogue*, Calcutta, 1908.

e) Divers ouvrages se rattachant à l'art provincial et contenant des reproductions de peintures régionales

BADEN-POWELL (B.-H.), *Handbook to the economic products of the Panjab*, vol. II, p. 355, Lahore, 1872.
BILGRAMI (S.-A.), *Landmarks of the Deccan*, Haiderabad, 1927.
COOMARASWAMY (A.), *Hindi râgmalâ texts*, J. A. O. S., vol. XLIII, p. 396-409, 1924.
FOX-STRANGWAYS (A.-H.), *Music of Hindustan*, Oxford, 1914.
GOETZ (H.), *Im Zauberreich indischen Kunst*, Scherls Magazin, Berlin, mars 1928.
GOETZ (H.) und ILSE-MUNK (R.), *Gedichte aus der indischen Liebesmystik des Mittelalters*, Leipzig, 1925.
HENDLEY (T.-H.), *Ulwar and its art treasures*, London, 1888.
HUTCHISON (J.) et VOGEL (J. Ph.), *History of Basohli State*, Journ. Panjab Hist. S-ty, vol. IV, p. 2, 1910.
KANGRA DISTRICT GAZETTEIR, 1883-1884 (Indications sur le Kâṅgṛâ qalam.).
KANNOOMAL, *Notes on Râginîs*, Rûpam, 1922, n° 11.
— *Some notes on Nâyaka-Nayakâbheda*, *Hindu erotics*, Rûpam, 1920, n° 4.
KINCAID AND PARASNIS, *History of Marathas*, vol. III (avec reprod. de 2 portraits des Peshwas).
KIRFEL (W.), *Kosmographie der Inder nach der Quellen dargestellt*, Leipzig, 1920.
KRAMRISCH (St.), *Indisches Anschauen*, Querschnitt, décembre 1927.
MITTER (K.-N.), *Kunja-Bhanga : Parthing of the Lovers*, Rûpam, 1921, n° 7.
MOORCROFT, *Travels in the Himalayan Provinces*, London, 1841.
MULJI (K.), *History of the sect of Mahârâjâs or Valabhâcharyas*, London, 1865.
NAHAR (P.-C.) and GHOSH (K.), *Epitome of Jainism*, pl. II, Calcutta, 1917 (montre les influences mogholes sur la peinture jaïne).
RÜCKERT (F.), *Indische Liebeslyrik*, München, 1921.
SASTRI (H.), *Note on Visnupur circular cards*, Journ. Bihar and Orissa Research S-ty, X, III, 1924.
UJFALVY (K. .E), *Aus dem westlichen Himalaya*, Leipzig, 1884.
VIDYAPATI, *Bangîya Padâbali : Songs of love of Râdhâ and Krishna*, transl. by A. Coomaraswamy and Sen, London, 1915.

PÉRIODIQUES

ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF CEYLON, *Reports*, Colombo.
ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA, *Annual Reports*, *Memoirs*, etc., Calcutta.
ARTIBUS ASIAE, Leipzig.
ARTS ET ARCHÉOLOGIE KHMERS, Paris.
ASIA MAJOR, Leipzig.
BULLETIN DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT, Paris.
BULLETIN DE LA COMMISSION ARCHÉOLOGIQUE DE L'INDO-CHINE, Paris.
BULLETIN DE L' ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT, Hanoï.
BULLETIN OF THE SCHOOL OF ORIENTAL STUDIES, London.
CEYLON JOURNAL OF SCIENCE, section G. Archeaology, Colombo.
COLUMBIA UNIVERSITY, *Indo-Iranian series*.
DJAWA WELTEVREDEN.

Giornale della Societa Asiatica Italiana, Firenze.
Imperial Gazetteer of India, nouv. ed., Oxford, 1908-1909.
Indian Antiquary, Bombay and London.
Indian Arts et Letters, London.
Indian Museum Notes, Calcutta.
Indian Historical Quarterly.
Indische Studien.
Jahrbuch der Asiatischen Kunst, Leipzig.
Journal Asiatique, Paris.
Journal of Indian Art, London.
Journal of the Asiatic Society of Bengal, New series, 1905.
Journal of the Bihar and Orissa Reseach Society, Patna.
Journal of the Panjab Historical Society.
Journal of the Royal Asiatic Society, London.
Journal of the Royal Asiatic Society, Ceylon Branch, Colombo.
Journal of the Royal Asiatic Society, Straits or Malayan Branch, Singapore.
Journal of the Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta.
Memoirs of the Archeaological Survey of Ceylon, Colombo.
Modern Review, Calcutta.
Museum of Fine Arts Bulletin, Boston.
Orientalische Litteratur Zeitung, Leipzig.
Ostasiatische Zeitschrift, Berlin.
Quarterly Journal of the Mythic Society, Bangalore.
Rapporter v. d. Commissie in Nederlandsch-Indie etc., Batavia.
Revue des Arts asiatiques, Paris.
Rivista degli studii orientali.
Rupam, Calcutta.
Vostok, Moscou-St.-Pétersbourg.
Zapiski Vost. Otd. Imp. Ross. Ar. Ob. (Mémoires de la Société Impériale russe d'Archéologie, Section orientale), St-Pétersbourg.
Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft, Berlin.

BIBLIOGRAPHIES (1)

Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient, vol. XXI, fasc. 2, *Index bibliographique aux volumes I-XX*, Hanoï.
Cambridge History of India, ed. by Rapson, vol. I, 1922, *Bibliography.*
Coomaraswamy (A.), *Bibliographies of Indian art*, Boston, 1925.
— *Bibliography of Indian painting*, Rûpam, 1922, nº 10.
— *Catalogue of the Indian collections in the Museum of Fine Arts Boston*, Part. V, *Rajput paintings, Bibliography*, p. 254-264, Boston, 1926.
— *History of Indian and Indonesian Art*, London, 1927, *Bibliography.*
Herringham (lady), *Ajanta frescoes, Bibliography*, London, 1915.
Indian Antiquary, *Index to volumes I-L* (1872-1921), Bombay.
Juynboll, *Javanische Altertümer*, Leiden, 1909, Bibliographie.
Kern Institute, Leyden, *Annual bibliography of Indian Archeology.*
Library of the Director General of Archeaology, Calcutta, 1917, *Author and subject indices, Bibliography.*
Orientalische Bibliographie, Berlin, publiée à partir de 1887.
Royal Asiatic Society Centenary Volume, London, 1853, Bibliographie.
Schmaelz (J.-E.), *Katalogus der Bibliothek des Ethnographisches Reichsmuseums*, Leiden, 1909, *Bibliographie.*
Smith (V.-A.), *History of Fine Art in India and Ceylon*, Oxford, 1911, *Bibliography.*

(1) Parmi les *Bibliographies* citées, celles de A. Coomaraswamy sont les plus complètes et ont servi de base à la nôtre.

INDEX

A

B

C

D

N

O

TABLE DES GRAVURES

PLANCHES

ÉCOLE JAÏNE

ÉCOLE MOGHOLE DE HUMÂYÛN (1530-1556)

ÉCOLE MOGHOLE D'AKBAR (1556-1605)

VIII. Bâbur inspectant un nouveau jardin, par Mahîsh (H. 0,283 L. 0,156). Illustration du *Bâbur Nâmah*, British Museum Or. 3714, fol. 180 *b*. Dernier quart du xvie siècle.

IX. Bâbur se divertissant dans un jardin, par Sûr Gûjarâtî (H. 0,280, L. 0,149). Même manuscrit, fol. 295 *a*.

X. Scène du « Behâristân » de Jâmî, par Muskîn (H. 0.239, L. 0,135). Bodleian Library, Ell. 254, fol. 42. Fin du xvie siècle.

XI. Le siège de Rantambhor par l'armée d'Akbar, en 1568, par Muskîn et Paras (H. 0,332, L. 0,185). *Akbar Nâmah*, Victoria et Albert Museum, I. S. 2-1896, fol. 72 ; manuscrit du début du xviie siècle.

XII. Le « Jauhar » : les femmes rajputes se jetant dans les flammes pendant le siège de Chitor par l'armée d'Akbar, en 1567 (H. 0,320, L. 0,190). Même manuscrit, fol. 69.

XIII. Adham Khân précipité de haut du mur du palais d'Âgra, sur l'ordre d'Akbar, en 1561, par Muskîn et Sankar (H. 0,330, L. 0,191). Même manuscrit, fol. 29.

XIV. Akbar recevant ʿAbd ur-Raḥim a Agra, en 1562, par Anant (H. 0,318, L. 0,185). Même manuscrit, fol. 7.

XV. Akbar retrouvé par sa suite, après s'être égaré pendant une chasse près de Talvandi (Multan), en 1571, par Mahîsh et Kîsû (H. 0,333, L. 0,201). Même manuscrit, fol. 84.

XVI. Akbar regardant un éléphant sauvage capturé près de Mâlwâ, en 1564, par Lal et Sanwlah (H. 0,315, L. 0,190). Même manuscrit, fol. 39.

XVII. Au moment ou il contemple un combat d'éléphants, Akbar apprend la naissance de son second fils, le prince Murâd, en 1570, par Farrukh Beg et Basâwan (H. 0,331, L. 0,204). Même manuscrit, fol. 81.

XVIII. Akbar contemplant un combat d'éléphants près de Mâlwâ, en 1564, par Mahîsh et Kîsû (le Jeune) (H. 0,382, L. 0,225). Même manuscrit, fol. 40.

XIX. *a*) Deux Européens (H. 0,173, L. 0,100), xvie et xviie siècles. Cabinet des Estampes OD, 49, fol. 34.

b) Saint Mathieu l'Évangéliste, par Kîsû Dâs ; daté A. H. 996, 1587-1588 après J.-C. (H. 0,185, L. 0,112). Bodleian Library, Douce, Or. a 1, fol. 41.

ÉCOLE MOGHOLE DE JAHÂNGÎR (1605-1628)

XX. Épisode du « Gulistân » de Saʿdî, début du xviie siècle (H. 0,280, L. 0,171). British Museum, Or. 5.302, fol. 103 *a*.

XXI. *a*) Vierge avec enfant, d'après une peinture européenne (H. 0,139, L. 0,102,. Fin du règne de Jahângîr. India Office Library Johnson, vol. XIV, fol. 2.

b) Jahângîr tenant la couronne de Tîmûr (H. 0,113, L. 0,077). Fin du règne de Jahângîr. British Museum, Stowe, Or. 16, fol. 2 *b*.

c) Scène du « Kalîlah va Dimnah » de Bîdpâî par Bishndâs (H. 0,158, L. 0,072). Début du xviie siècle. British. Museum Or. 18.579, fol. 320.

d) Jahângîr jouant au polo (H. 0,096, L. 0,060). Début du xviie siècle. British Museum Or. 7.573 *b*, fol. 194 *b*.

XXII. *a*) Lionne dévorant une jeune femme, scène du *Kalîlah va Dimnah* de Bîdpâî, par Nânhâ (H. 0,162, L. 0,087). Manuscrit daté A. H. 1019, 1610 après J.-C.. British Museum Or. 18.579, fol. 280 *b*.

b) Cavalier attaqué par un lion (H. 0,150, L. 0,123). Début du xviie siècle. Cabinet des Estampes, OD, 60, fol. 9.

c) Combat d'un buffle et d'une lionne (H. 0,114, L. 0,181). Début du xviie siècle. British Museum 1927-6-13-022.

XXIII. *a*) Le prince Parvîz (H. 0,119- L. 0,054). Après 1614. Cabinet des Estampes, OD. 49, fol. 9.

b) Jahângîr tenant un arc et une flèche (les dimensions de l'original ne sont que légèrement réduites par la reproduction). Avant 1614. Collection H. Vever, Paris, n° 123.

c) Âṣaf Khân (H. 0,111, L. 0,062). Après 1614. Musée du Louvre, n° 7.178. Voir nos *Miniatures indiennes de l'époque des Grands Moghols au Musée du Louvre*, Paris, 1929, n° 49.

XXIV. *a*) Dame européenne en rouge (H. 0,053, L. 0,038). Premier quart du xviie siècle. Cabinet des Estampes, OD. 44, rés., fol. 11.

b) Jahângîr examinant une peinture que lui présente un jeune artiste (H. 0,147, L. 0,112). Après 1614. Cabinet des Estampes, OD. 49. fol. 40.

c) Dame européenne en noir (H. 0,061, L. 0,047). Premier quart du xviie siècle. Bodleian Library, Ous. Add. 171 *b*, fol. 17.

ÉCOLE MOGHOLE DE SHÂH JAHÂN (1628-1659)

XLIV. Le Musicien et ses auditeurs, par Bichitr (H. 0,184, L. 0,120, sans cadre). Deuxième quart du xviie siècle. Victoria et Albert Museum, I. M. 27-1925.

XLV. Pigeons (H. 0,216, L. 0,142). Fin du règne de Shâh Jahân. Cabinet des Estampes, OD, 48, fol. 11.

XLVI. *a*) Fleurs mauves (H. 0,175, L. 0,111). Cabinet des Estampes, OD, 51, fol. 8 *b*.
b) Jacinthes (H. 0,194, L. 0,107). India Office Library, Dârâ Shekûh Album, fol. 42 *a*.
c) Bélier (H. 0,131, L. 0,175). Cabinet des Estampes, OD, 51, fol. 14.
Fin du règne de Shâh Jahân.

XLVII. Le seigneur moghol au faucon (H. 0,223, L. 0,140). India Office Library,
Milieu du xviie siècle.

XLVIII. *a*) Shāh Barī, derviche de Shāhjahānābād (H. 0,190, L. 0,138). British Museum, 1921-1-11-01-.
b) L'Homme a barbe noire (H. 0,134, L. 0,110). India Office Library, Johnson, vol. LX, fol. 12.
Milieu du xviie siècle.

XLIX. *a*) Bébé moghol (H. 0,090, L. 0,061). India Office Library, Johnson, vol. LVII, fol. 49.
b) Derviche (H. 0,090, L. 0,077). Cabinet des Estampes, OD. 49, fol. 15.
c) Dame moghole agée (H. 0,063, L. 0,048). India Office Library, Johnson vol. XIII. fol. 5.
d) Femme se coiffant (H. 0,120, L. 0,068). India Office Library, Johnson, vol. XIII. fol 6.
e) Vieillard et enfant (Les dimensions de l'original sont légèrement réduites par la reproduction). Cabinet des Estampes OD, 49, fol. 15.
Milieu du xviie siècle.

L. Réunion des docteurs musulmans (H. 0,202, L. 0,102). Fin du règne de Shâh Jahân. Bodleian Library Douce, Or. *a* 1, fol. 34.

ÉCOLE MOGHOLE D'AÛRANGZÊB (1659-1707)

LI. *a*) Islām Khān Rūmī par Chitarman (H. 0,167, L. 0,093). Fin du xviie siècle. India Office Library Johnson, vol. I, fol. 11.
a) Portrait d'un vieillard (H. 0,171, L. 0,102). Fin du xviie siècle. Cabinet des Estampes, OD. 60, fol. 12. Inscription sur le cadre : *Shâh Bâyazîd* (?).

LII. *a*) Jeune femme du Gujarāt, par Moḥammed Afẓal (H. 0,146, L. 0,087). Début du xviiie siècle. India Office Library Johnson, vol. XI, fol. 2.
b) Jeune prince moghol (H. 0,132, L. 0,094). Dernier quart du xviie siècle. India Office Library Johnson, vol. LVII, fol. 34.

LIII. Aūrangzêb-ʿÂlemgīr (H. 0,219, L. 0,138). Troisième quart du xviie siècle. Cabinet des Estampes. OD. 51, fol. 8 *a*.

LIV. *a*) Le jeune homme a la moustache fine (H. 0,139, L. 0,071, sans cadre). Deuxième moitié du xviie siècle. Musée du Louvre, nº 7.167). Voir nos *Miniatures indiennes, etc., au Musée du Louvre, nº* 71.
b) Amīr moghol (H. 0,161, L. 0,108). Deuxième moitié du xviie siècle. Musée du Louvre, nº 7.182.

LV. Saʿd Allāh Khān, Vazīr de Shāh Jahān, rendant la justice (H. 0,450, L. 0,290). Fin du xviie siècle. Bodleian Library, Douce, Or. *b* 3, fol. 21.

LVI. Svādhīnapathīkā Nāyikā. L'héroïne qui a entièrement soumis son amant. H. 0,207, L. 0,150). Deuxième moitié du xviie siècle. British Museum, 1920-9-17-0262.

LVII. *a*) Danseuses mogholes (H. 0,140, L. 0,094). Fin du xviie siècle. Bodleian Library, Ous. Add. 167, fol. 26.
b) Dames mogholes sur une terrasse (H. 0,181, L. 0,131). Fin du xviie siècle. Bodleian Library, Douce, Or. *a*, 3, fol. 23.

ÉCOLE MOGHOLE DU XVIIIe SIÈCLE

LVIII. Jeune seigneur au milieu de son harem (H. 0,323, L. 0,225). Début du xviiie siècle. Cabinet des Estampes, OD. 44, rés., fol. 13.

LIX. Le coucher de la favorite (H. 0,235, L. 0,160). Milieu du xviiie siècle. Bodleian Library Ous. Add. 170, fol. non indiqué.

LX. Visite a une femme ascète (H. 0,190, L. 0,122). Milieu du xviiie siècle. Bodleian Library. Ous. Add. 170, fol. non indiqué.

LXI. a) CHASSE NOCTURNE AU DAIM (H. 0,137, L. 0,202). Milieu du XVIIIe siècle. Bodleian Library Douce, O . a. 3, fol. 27.
b) ŚIVA PŪJĀ (L'adoration du liṅga), par Fateḥ Chand (H. 0,163, L. 0,128). India Office Library Johnson, vol. L, fol. 1.
LXII. SEIGNEUR MOGHOL A CHEVAL (H. 0,274, L. 0,195), Peut-être Burhân al-Molk. Vers 1730 (?) Cabinet des Estampes, OD, 43, rés. fol. 42.
LXIII. FARRUKHSIYAR CÉLÈBRE LA FÊTE HOLI (H. 0,397, L. 0,275). Premier quart du XVIIIe siècle. Cabinet des Estampes, OD, 44, rés., fol. 43.
LXIV. MOḤAMMED SHĀH CÉLÈBRE LA FÊTE HOLI (H. 0,345, L. 0,460). Deuxième quart du XVIIIe siècle. Bodleian Library, Douce, Or. b. 3, fol. 22.
LXV. BAHĀDUR SHĀH (H. 0,277, L. 0,189). Début du XVIIIe siècle. Victoria et Albert Museum, I. M. 36-1922.
LXVI. JEUNE FEMME MOGHOLE EN TURBAN ROUGE (H. 0,229, L. 0,140). Première moitié du XVIIIe siècle. Cabinet des Estampes, O. 49, fol. 12.
LXVII. FARRUKHSIYAR (H. 0,447, L. 0,298). Entre 1713 et 1719, Victoria et Albert Museum, I. M. 102-1922.

LES ÉCOLES RÉGIONALES INDIENNES

LXVIII. LES AMOURS DE KṚṢṆA ET DE RĀDHĀ (H. 0,384, L. 0,248). École du Râjputâna, fin du XVIe siècle. British Museum, 1927-2-23-01.
LXIX. SAINT HINDOU (H. 0,245, L. 0,160). École du Râjputâna, début du XVIIe siècle. British Museum, 1926-3-16-01.
LXX. RĀGA MĀLKAUŚA (H. 0,195, L. 0,150). École du Râjputâna, début du XVIIe siècle. British Museum 1924-12-28-02.
LXXI. RĀGIṆĪ BHAIRAVI (Śiva pûjâ) (H. 0,195, L. 0,150). École du Râjputâna, début du XVIIe siècle British Museum, 1924-12-29-01.
LXXII. a) RĀGIṆĪ KĀNHṚĀ (H. 150, L. 0,105). École régionale indienne, début du XVIIe siècle. Bodleian Library, Land, Or. 149, fol. 9 b.
b) RĀGIṆĪ BILĀVAL (H. 0,150, L. 0,105). Même origine et même manuscrit, fol. 62.
LXXIII. a) RĀGIṆI PAÑCAM (H. 0,150. L. 0,105). Même origine et même manuscrit, fol. 36.
b) LES DERNIÈRES HEURES DE BHIṢMA (*Mahâbhârata*), par Hasan ᶜAlî (H. 0,228 L. 0,139). École d'Akbar, fin du XVIe siècle. Victoria et Albert Museum, Circ. 242-1922.
c) KṚṢṆA ET RĀDHĀ ASSIS SUR UN LIT (H. 0,078, L. 0,130). École régionale indienne, début du XVIIe siècle. British Museum, 1925-12-9-01.
LXXIV. a) RĀGIṆĪ TOḌĪ (H. 0,177, L. 0,120). École régionale indienne, milieu du XVIIe siècle. India Office Library, Johnson, vol. XLIII, fol. 10.
b) RĀGIṆĪ LALITA (H. 0,177, L. 0,122). Même origine et même manuscrit, fol. 4.
LXXV. RĀGIṆĪ DHANĀŚRĪ (H. 0,249, L. 0,159), XVIIIe siècle India Office Library Johnson, vol. XXXIII fol. 14.
LXXVI. RĀGIṆĪ KAKUBHA (H. 0,214, L. 0,177). British Museum, Or. 2.821.
LXXVII. DAME FUYANT DEVANT L'ORAGE (H. 0,230, L. 0,144). Bodleian Library, Ous, Add. 169, fol. 27.
LXXVIII. RĀGIṆĪ BHAIRAVĪ (H. 0,227, L. 0,146). Même manuscrit, fol. 11.
LXXIX. RĀGIṆĪ ĀSĀVARĪ (H. 0,213, L. 0,140). India Office Library, Johnson, vol. XXXIX, fol. 7. École du Râjputâna, début du XVIIIe siècle.
LXXX. a) LA JEUNE FEMME A L'OISEAU (H. 0,159, L. 0,076). École moghole. Première moitié du XVIIIe siècle. Bodleian Library, Douce, Or. C. 4. fol. 37.
b) LA JEUNE FEMME AU PAON (H. 0,169, L. 0,112). École du Râjputâna. Première moitié du XVIIIe siècle. Bodleian Library, Douce, Or. C. 4. fol. 38.
c) LA JEUNE FEMME AU DAIM (H. 0,162, L. 0,077). École régionale du Himâlaya, milieu du XVIIIe siècle. Cabinet des Estampes, OD. 54, fol. 7.
LXXXI. LA TOILETTE (H. 0,250, L. 0,150). École du Bihâr, fin du XVIIIe siècle. British Museum 1920-9-17-068.
LXXXII. LA DAME AUX PIGEONS : les ébats des oiseaux la font penser à son amoureux absent. Sujet assez fréquent dans la peinture de l'époque (H. 0,365, L. 0,240). École du Bihâr, fin du XVIIIe siècle. Bodleian Library, Douce, Or. a 3, fol. 10.
LXXXIII. LES JEUX DE KṚṢṆA ET DE RĀDHĀ (H. 0,298, L. 0,150). École de Jaïpur, fin du XVIIIe siècle. India Office Library Johnson, vol. XXXVII, fol. 5.

LXXXIV. Holi-Lila de Kṛṣṇa (H. 0,240, L. 0,154). Même origine et même manuscrit (fol. 6).

LXXXV. a) Svâdhīnapatikā Nāyikā. L'héroïne qui a entièrement soumis son amant (H. 0,250, L. 0,128). École de Jaïpur, fin du xviiie siècle. Bodleian Library, Douce Or. b. 27, fol. 11.

b) Le bain de pieds (H. 0,176, L. 0,119). École du Bihâr, fin du xviiie siècle. British Museum, 1920-9-17-056.

LXXXVI. a) Daim avec son gardien (H. 0,146, L. 0,234). École du Bihâr, milieu du xviiie siècle. British Museum, 1920-9-17-08.

b) Daim (H. 0,191, L. 0,124). École moghole, début du xviiie siècle. Bodleian Library, Ous. Add. 167, fol. 8.

LXXXVII. a) Moḥammed Shāh (H. 0,346, L. 0,228). École moghole. Deuxième quart du xviiie siècle. British Museum, 1920-9-17-042.

b) Mahārājā Shatrujit (H. 0,222, L. 0,186). École Bundela, fin du xviiie siècle. British Museum, 1920-9-17-0330.

c) Cheval caparaçonné (les dimensions de l'original sont réduites de moitié). École de Jaïpur, fin du xviiie siècle. Collection H. Vever, Paris.

LXXXVIII. a) Noble hindou (H. 0,174, L. 0,068). École de Jaïpur, fin du xviiie siècle. Cabinet des Estampes, OD. 54, fol. 3.

b) Shujāᶜ ad-Daulah, Navāb Vazīr d'Oudh (né en 1731, mort en 1775) (H. 0,230, L. 0,142). École d'Oudh, troisième quart du xviiie siècle. Bodleian Library, Douce, Or. b. 3, fol. 18.

c) Ram Siṅgh Rathor, Rajā de Jodhpur (régna de 1750 à 1773) (H. 0,162, L. 0,103). École de Jaïpur, troisième quart du xviiie siècle. British Museum, 1914-2-17-016.

LXXXIX. La toilette achevée : le dernier coup d'œil (H. 0,283, L. 0,250). Dans le fond de la peinture, on remarque l'image de Taliᶜ var Khân, Prince de Tonk (1760-1780). École de Tonk, entre 1760 et 1780. Bodleian Library, Douce, Or. 1. 2, fol. 11.

XC. Musiciens et musiciennes (H. 0,210, L. 0,279). École sikh, fin du xviiie siècle. Victoria et Albert Museum, I. M. 37-1917.

XCI. Nobles Sikhs (H. 0,220, L. 0,172). École sikh, fin du xviiie siècle. British Museum, 1915-9-15-02.

XCII. L'offrande de Kṛṣṇa de Rādhā et des gopis (H. 0,220, L. 0,172). École de Kâṅgrâ, milieu du xviiie siècle.

XCIII. Kṛṣṇa montrant a Rādhā les nuages qui apportent la pluie (premier indice de l'approche d la saison des pluies, Varṣa). (Dimensions de l'original légèrement réduites.). École de Kâṅgrâ, dernier quart du xviiie siècle. Victoria et Albert Museum J. M. 223-1924.

XCIV. a) Gaṅgāvatavaṇa. La descente de la Gaṅgâ, par Udût Siṅgh Moᶜavvir (H. 0,217, L. 0,124). École de Kâṅgrâ, dernier quart du xviiie siècle. India Office Library, Johnson, vol. XXXIV, fol. 4.

b) Śiva faisant un collier de têtes de Brahmas. Ses enfants Gaṅeśa et Kârttikeya le secondent ; sa femme Parvatî le contemple ; son vâhana, Nandi, attend sous l'arbre (H. 0,222, L. 0,129). École de Kâṅgrâ, fin du xviiie siècle.

XCV. a) La dame au chale rouge (H. 0,188, L. 0,107). École de Kâṅgrâ, fin du xviiie siècle. British Museum, 1913-4-15-06.

b) Utkā Nayikā. L'héroïne qui attend patiemment son amoureux (H. 0,206, L. 0,123). École de Kâṅgrâ, fin du xviiie siècle. British Museum 1225-10-16-07.

XCVI. a) Bāz Bahādur et Rūpmatī (H. 0,204, L. 0,136). École de Kâṅgrâ, fin du xviiie siècle. British Museum, 1913-6-17-03.

b) Bāz Bahādur et Rūpmatī (H. 0,205, L. 0,143). École moghole, troisième quart du xviiie siècle. Bodleian Library Douce, Or. b. 1, fol. 16.

XCVII. a) Promenade (H. 0,211, L. 0,145). École de Jaïpur, fin du xviiie siècle. British Museum 1920-9-17-0309.

b) Kṛṣṇa et Rādhā dans une forêt. Illustration du poème hindi : « *Lîlâhawa Radhikâ* ». École de Kâṅgrâ, début du xixe siècle. Victoria et Albert Museum, I. M. 156-1914.

XCVIII. Śiva et Parvatī sur le Mont Kailasā adorés par les autres dieux et les ṛsis (H. 0,248, L. 0,177). École de Kâṅgrâ, xviiie et xixe siècles. Victoria et Albert Museum, I. S. 4.648 *c*.

XCIX. Utkā Nayikā. L'héroïne qui attend patiemment son amoureux (H. 0,252, L. 0,170). École de Kâṅgrâ, début du xixe siècle. Victoria et Albert Museum, I. M. 157-1914.

C. La toilette de Rādhā (H. 0,196, L. 0,143). Même origine. Victoria et Albert Museum I. M. 158-1914.

DESSINS [1]

(1) Les dessins 1-30 ont été exécutés par M. J. Ernotte, le dessin 31 par Mme A. Brounova.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

PREMIÈRE PARTIE

Les Origines de la peinture indienne

I. Antiquité et moyen âge

II. L'Empire Moghol

PÉRIODE DE FORMATION ET D'ORGANISATION

III. L'Empire Moghol

Apogée et décadence

IV. La technique de la peinture indienne

DEUXIÈME PARTIE

Les Éléments de la peinture indienne

I. La Nature

II. Les Animaux

III. L'Homme

TROISIÈME PARTIE

Les Lois des ensembles dans la peinture indienne

La Composition et la Couleur

Conclusion

ERRATA

Page	Ligne	Est écrit :	Lire :
10	28	*Thera*	*Therâ Gâthâ*, le
10	45	Pathañjali	Patañjali
14	14	yamâpata	yamapata
15	15	*chetanâ*	cetanâ
23	32	gujarâti	gujarâtî
28	2	Kandahâr	Qandahâr
28	23	*Tarab-khāneh*	*Ṭarab-khâneh*
29	38	Bêgum	Begum
29	39	Sharif Khân	Sharîf Khân
35	8	Ḥadith	Ḥadîth
37	19	Abû'l-Falẓl	Abu'l-Faẓl
37	20	Kesava	Keśava
37	20	Lâl	Laʿl
38	20	*Dârâh Namah*	*Dârâb Nâmah*
40	42	p. 472.	p. 472. Voir également notre pl. XIX, *b*.
40	31	Kesava	Keśava
43	17	*Zuleikha*	*Zuleikhâ*
43	17	Mollah	Mollâ
44	23	Ṣafavî	ṣafavî
48	36	ʿAdil	ʿĀdil
53	9	Bêgum	Begum
54	29	le *jaziya*	la *jaziya*
60	4 et 42	Kesava	Keśava
71	4	pire	pires
81	29	Balchand	Bâlchand
82	14	trouver ainsi	souverain si
94	36	Jahangîr	Jahângîr
105	38	Voir pl. I, *a*;	Voir pl. I, *b*;
111	3	*Ḫamsah*	*Ḫamzah*
153	42	Lalchand	Laʿlchand
154	8	d'un	un

Page	Ligne	Est écrit :	Lire :
154	33	par Mîr Hashim	peut-être par Mîr Hashim
178	24	THERAGĀTHĀ	THERĀGĀTHĀ
195	8 (col. d.)	*Anvar-î-Suhaîlî*	*Anvâr-i-Suhaîlî*
195	17 (col. g.)	ʿAdîl	ʿĀdil
196	11 (col. d.)	chêtana	cetanâ
199	8 (col. g.)	Ghaznî	Ghazna
199	24 (col. d.)	Bêgum	Begum
199	44 (col. g.)	Mollah	Mollâ
201	6 (col. d.)	Tarab	Ṭarab
202	5 (col. d.)	Yahur	Yajur
203	pl. VI	PROPHÈTE ÉLIE	LE PROPHÈTE ÉLIE
205	49	par Bichitr	par Bâlchand
206	42	SVĀDHĪNAPATHIKĀ	SVĀDHĪNAPATIKĀ
208	37	GAṄGĀVATAVAṆA	GAṄGĀVATARAṆA

Planches	Est écrit :	Lire :
XXXII	KUHRRAM	KHURRAM
LIII	ʿALEMGĪR	ʿĀLEMGĪR
LXXIX	ASĀVARI	ĀSĀVARĪ
LXXXVIII *c*	JODHPŪR	JODHPUR

La planche figurant LE PRINCE KHURRAM AVEC SON ESCORTE, par Manôhar, doit porter le nº XXXIII et non XXIII.

Par erreur, l'ouvrage de M. P. Brown, *Indian painting under the Mughals*, a été cité plusieurs fois (dans les notes) sous le titre inexact de *Indian painting under the Great Mughals*.

Imp. des *Presses Universitaires de France*, L. Bellenand. — Fontenay-aux-Roses. — 1929. — 1.338



b) Triśalā dans son palais.



a) Consécration de Mahāvîra.



c) Indra sous l'aspect d'un brāhmaṇ visite Kālakācarya.



d) Kālakācārya conversant avec le Śaka Shâhi.

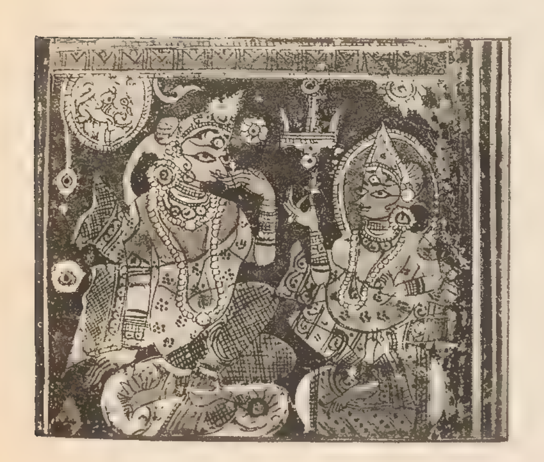
Miniatures illustrant le « Kalpasûtra » et l'histoire de Kālakācārya.
École jaïne du xve siècle.



a) Kâlakācārya instruisant le Shahi.



b) Siddhartha et Triśalā.



c) Triśalā avec une suivante.



d) Triśalā avec Mahāvîra.

Miniatures illustrant le « Kalpasûtra » et l'histoire de Kâlakācārya.
École jaïne du xve siècle.



LES PRINCES DE LA FAMILLE DE TÎMŪR.
École moghole, milieu du XVI[e] siècle.





a) Groupe de serviteurs. *b*) Groupe de princes
Détails de la peinture précédente.



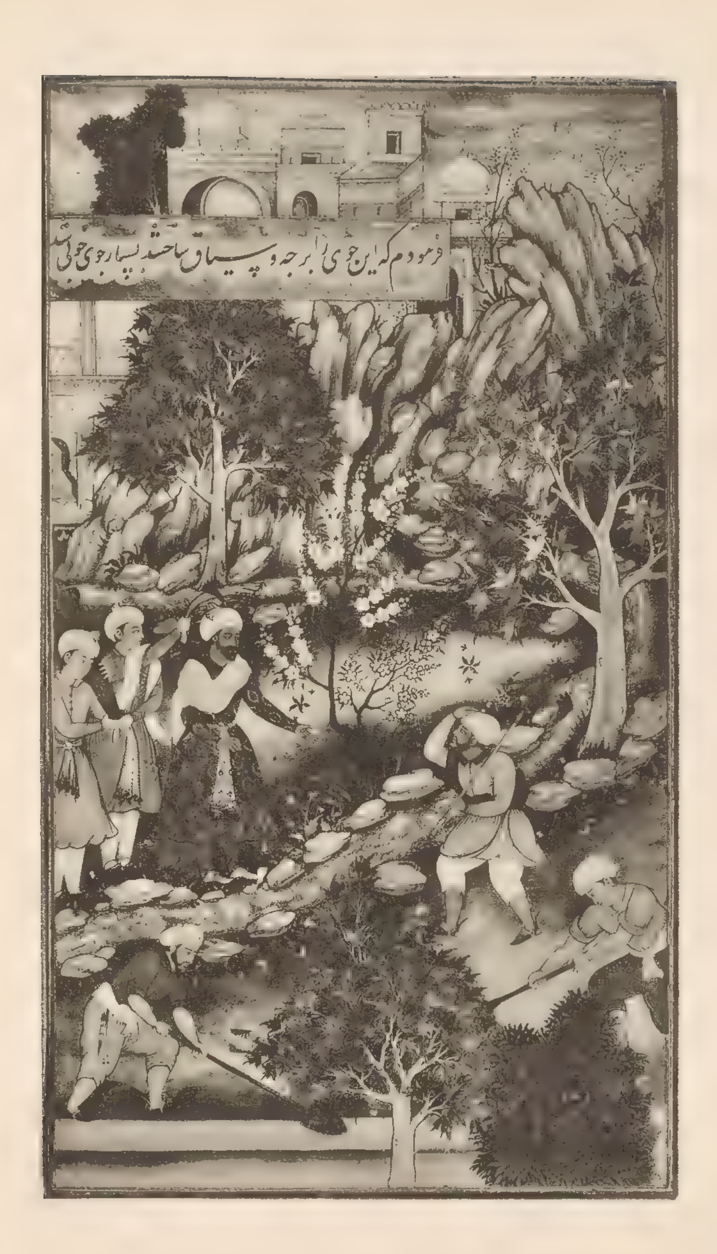
LE GÉANT ZAMURRAD PRIS DANS UN PIÈGE.
Épisode de « l'Amîr Ḥamzah ». École d'Akbar, XVIᵉ siècle.



LE MIRACLE DU PROPHÈTE. Un épisode de « l'Amîr Hamzah ».
École d'Akbar, XVIe siècle.



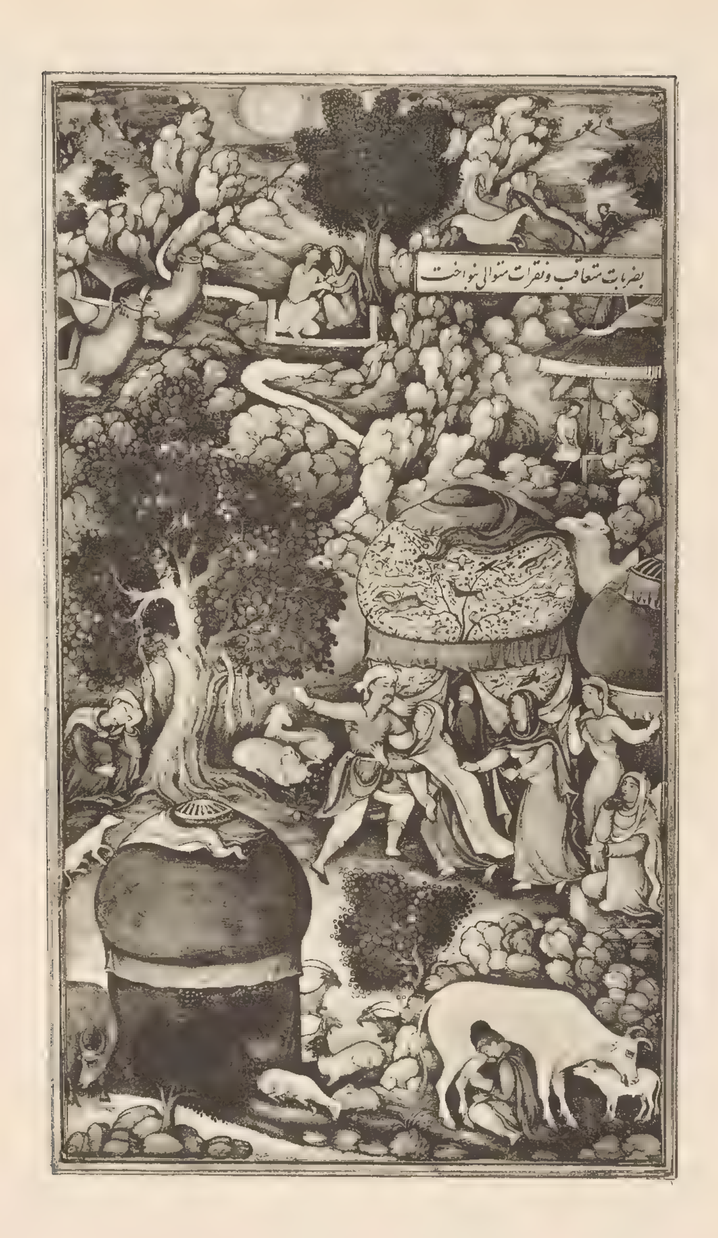
PRINCESSE EXAMINANT UN PORTRAIT, illustration d'une histoire non identifiée.
École d'Akbar, XVI[e] siècle.



Bâbur inspectant un nouveau jardin, par Mahîsh.
École d'Akbar, XVIe siècle.



Bābur se divertissant dans un jardin, par Sûr Gujarâtî.
École d'Akbar, XVIe siècle.



Scène du « Behāristān » de Jāmî, par Muskîn.
École d'Akbar, fin du xvi[e] siècle.



Le siège de Rantambhor par l'armée d'Akbar, en 1568, par Muskîn et Paras.
École d'Akbar, début du xviie siècle.



LE « JAUHAR » : LES FEMMES RĀJPUTES SE JETANT DANS LES FLAMMES PENDANT LE SIÈGE DE CHITOR PAR L'ARMÉE D'AKBAR, EN 1567.
École d'Akbar, début du XVIIe siècle.



ADHAM KHĀN PRÉCIPITÉ DE DESSUS LE MUR DU PALAIS D'ĀGRA,
SUR L'ORDRE D'AKBAR, EN 1561 par Muskîn et Sankar.
École d'Akbar, début du XVIIe siècle.



AKBAR RECEVANT ʿABD UR-RAḤÎM A AGRA, EN 1562. par Anant
École d'Akbar, début du XVIIe siècle.



Akbar retrouvé par sa suite, après s'être égaré pendant une chasse près Talvandi (Multan), en 1571, par Mahîsh et Kîsû.
École d'Akbar, début du xviie siècle.



Akbar regardant un éléphant sauvage capturé près de Malwa, en 1564, par Lᶜal et Sanwlah.
École d'Akbar, début du xviie siècle.



AU MOMENT OÙ IL CONTEMPLE UN COMBAT D'ÉLÉPHANTS, AKBAR APPREND LA NAISSANCE DE SON SECOND FILS, LE PRINCE MURAD, EN 1570, par Farrukh Beg et Basâwan.
École d'Akbar, début du XVIIe siècle.



Akbar contemplant un combat d'éléphant près de Mâlwâ, en 1564,
par Mahîsh et Kîsû.
École d'Akbar, début du xviie siècle.



(*a* Deux européens.
École d'Akbar, XVIe-XVIIe siècles.



b) Saint-Mathieu l'Évangéliste, par Kîsû Dâs.
École d'Akbar, 1587-1588.



Épisode du « Gulistān » de Sa^cdî.
École de Jahângîr, début du xvii[e] siècle.



a) Madone avec enfant.



b) Jahângîr tenant la couronne de Tîmûr.



c) Le roi amoureux de l'esclave.
Scène du « Kalilah va Dimnah », par Bishndâs.



d) Jahângîr jouant au polo.

École de Jahângîr, premier quart du XVII[e] siècle.



a) LIONNE DÉVORANT UNE JEUNE FEMME, par Nânhâ.



b) CAVALIER ATTAQUÉ PAR UN LION.



c) COMBAT D'UN BUFFLE ET D'UNE LIONNE.

École de Jahângîr, premier quart du XVIIe siècle.



a) Prince Parvîz.





b) Jahângîr tenant un arc et une flèche.



c) Âṣaf Khān

École de Jahângîr, premier quart du XVIIe siècle.



a) Dame européenne en rouge.

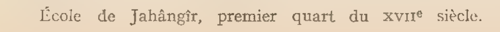




b) Jahangîr examinant une peinture que lui présente un jeune artiste.



c) Dame européenne en noir.



École de Jahângîr, premier quart du XVIIe siècle.



a) Courtisan moghol.



b) Le prince Khosrau.




c. Khân ʿÂlem.

École de Jahângîr, premier quart du XVIIe siècle.



a) Faucon.



b) Perdreau.

École de Jahângir, premier quart du XVII[e] siècle.



ZÈBRE, par Manṣûr.
École de Jahângîr, 1620, après J.-C.



Jahângîr au milieu de ses courtisans.
École de Jahângîr, premier quart du XVIIe siècle.



Malik ᶜAmbar, par Hâshim.
École de Jahângîr, premier quart du XVIIᵉ siècle.



Moḥammed Qulî ben Ibrâhîm, Shâh de Golconde (1581-1611).
École de Jahângîr, premier quart du xviie siècle.



Khvajah Abu'l-Ḥasan, par Hâshim.
École de Jahângîr, premier quart du XVIIe siècle.



Le prince Kuhrram (Shâh Jahân), a l'age de 25 ans,
par Nâdir az-Zamân.
École de Jahângîr, premier quart du XVII[e] siècle.



Le prince Khurram (Shâh Jahân) avec son escorte, par Manôhar.
École de Jahângîr, premier quart du xviie siècle.



Jahangir reçoit d'Asaf Khan, accompagné de Shaîstah Khan, une aigrette de turban
École de Shâh Jahân, deuxième quart du xviie siècle.



a) Jeune homme lisant, par Riżâ-i-ʿAbbâsî.
École persane, xviie siècle.



b) Bâbur lisant.
École de Shâh Jahân, deuxième quart du xviie siècle.

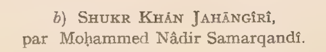


Sháh Jahan accompagné de Dāra Shekûh, par Govardhan.
École de Shâh Jahân, deuxième quart du XVIIe siècle.



a) Shâh Jahân dans sa vieillesse.





b) Shukr Khân Jahângîrî,
par Moḥammed Nâdir Samarqandî.

École de Shâh Jahân, deuxième quart du XVII[e] siècle.



Aṣaf Khân, chef d'armée, par Bichitr.
École de Shâh Jahân, deuxième quart du XVIIe siècle.



Shah Jahan et un courtisan (Asaf Khan dans sa vieillesse ?) par Bichitr.
École de Shâh Jahân, deuxième quart du xviie siècle.



Les trois fils cadets de Shâh Jahân: Sulṭān Shujāᶜ, Aûrangzêb et Murad Bakhsh, par Bâlchand. École de Shâh Jahân, deuxième quart du xviiᵉ siècle.



a) Gul Ṣafā, maîtresse de Dārā Shekûh.





b) Jeune femme moghole en robe bleu-clair

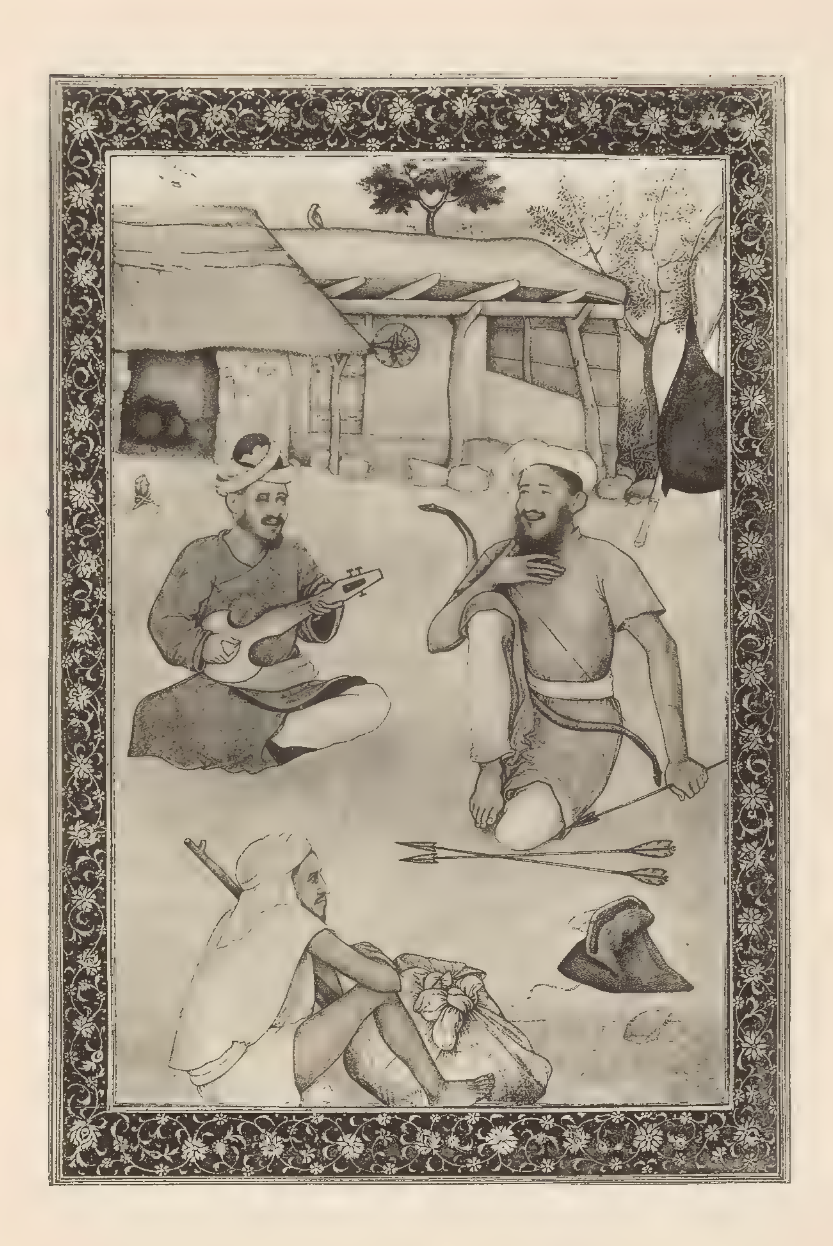
École de Shâh Jahân, milieu du xviie siècle.



Jeune femme moghole en robe rouge.
École de Shâh Jahân, milieu du XVIIe siècle.



Le Jeune homme a la fleur.
École de Shâh Jahân, milieu du XVIIe siècle.



Le Musicien et ses auditeurs, par Bichitr.
École de Shâh Jahân, deuxième quart du xviie siècle.



PIGEONS.
École de Shâh Jahân, milieu du XVIIe siècle.



a) Fleurs mauves.



b) Jacynthes.



c) Bélier.

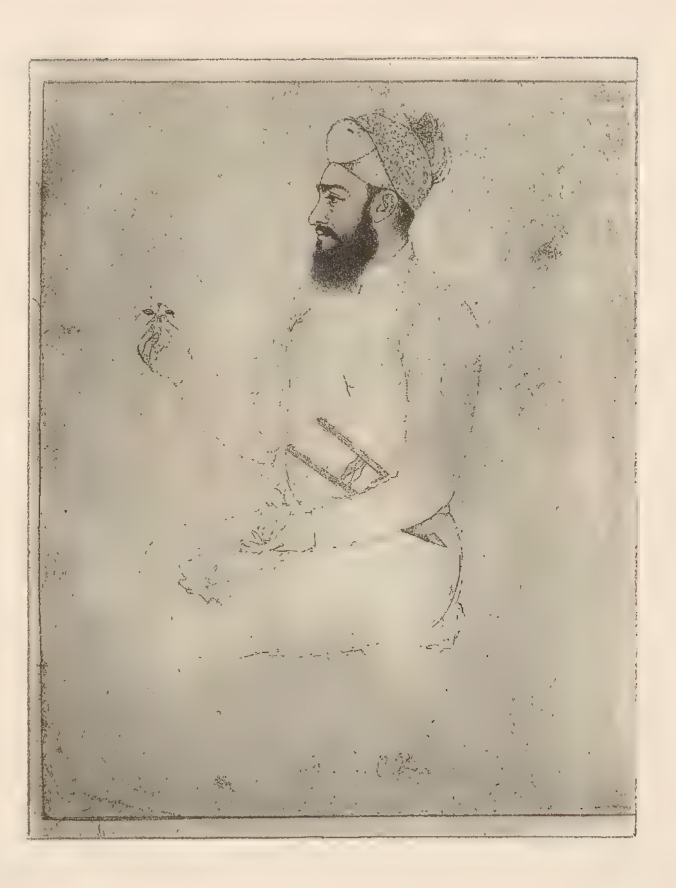
École de Shâh Jahân, milieu du XVIIe siècle.



Le Seigneur moghol au faucon.
École de Shâh Jahân, milieu du XVIIe siècle.



a) Shah Barî, derviche de Shâhjahānābad.



b) L'Homme a la barbe noire.

École de Shâh Jahân, milieu du XVIIe siècle.



a) Bébé moghol.



b) Derviche.



c) Dame moghole agée.



d) Femme se coiffant.



e) Vieillard et enfant.

École de Shâh Jahân, milieu du XVIIe siècle.



La réunion des Docteurs musulmans.
École de Shâh Jahân, milieu du xviie siècle.



a) Islâm Khân Rûmî, par Chitarman.





b) Vieillard.

École d'Aûrangzêb, deuxième moitié du xvii[e] siècle.



a) Jeune femme du Gujarât par Moḥammed Afẓal.
École d'Aûrangzêb, début du XVIIIe siècle.



b) Jeune prince moghol.
École d'Aûrangzêb, seconde moitié du XVIIe siècle.



Aûrangzêb-Alemgîr.
École d'Aûrangzêb, troisième quart du XVIIe siècle.



a) Le jeune homme a la moustache fine.





b) Amîr moghol.

École d'Aûrangzêb, deuxième moitié du XVIIe siècle.



Sa'd Allah Khân, vazîr de Shah Jahân, faisant justice
École d'Aûrangzêb, fin du xviie siècle.



SVÂDHÎNAPATIKÂ NÂYIKÂ. L'héroïne qui a entièrement soumis son amant.
École d'Aûrangzêb, deuxième moitié du XVIIe siècle.





a) Danseuses mogholes.

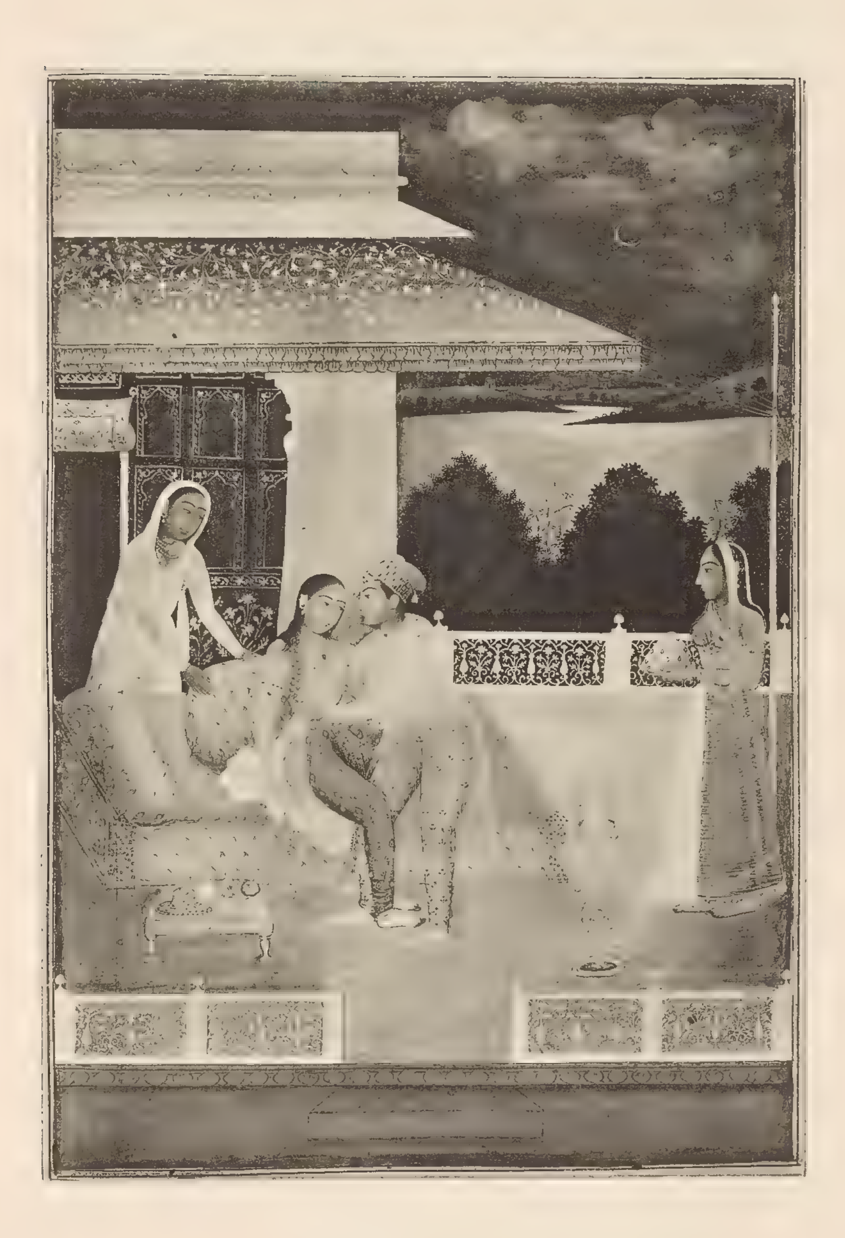


b) Dames mogholes sur une terrasse.

École moghole fin du XVII[e] siècle.



Jeune seigneur au milieu de son harem.
École moghole, début du XVIIIe siècle.



Le Coucher de la Favorite.
École moghole, milieu du XVIIIe siècle.



Visite a une femme ascète.
École moghole, milieu du xviiie siècle.



a) Chasse nocturne au daim.
École moghole, milieu du XVIII[e] siècle.



b) Śiva Pûjâ. (L'adoration du liṅga), par Fateḥ Chand.
École moghole, dernier quart du XVIII[e] siècle.



SEIGNEUR MOGHOL (BURHAN AL MOLK ?) A CHEVAL.
École moghole, première moitié du XVIIIe siècle.



Farrukhsiyar célèbre la fête Holi.
École moghole, entre 1713 et 1719.



Moḥammed Sháh célèbre la fête Holi, par Bhûpâl Siṅgh.
École moghole, deuxième quart du xviiie siècle.



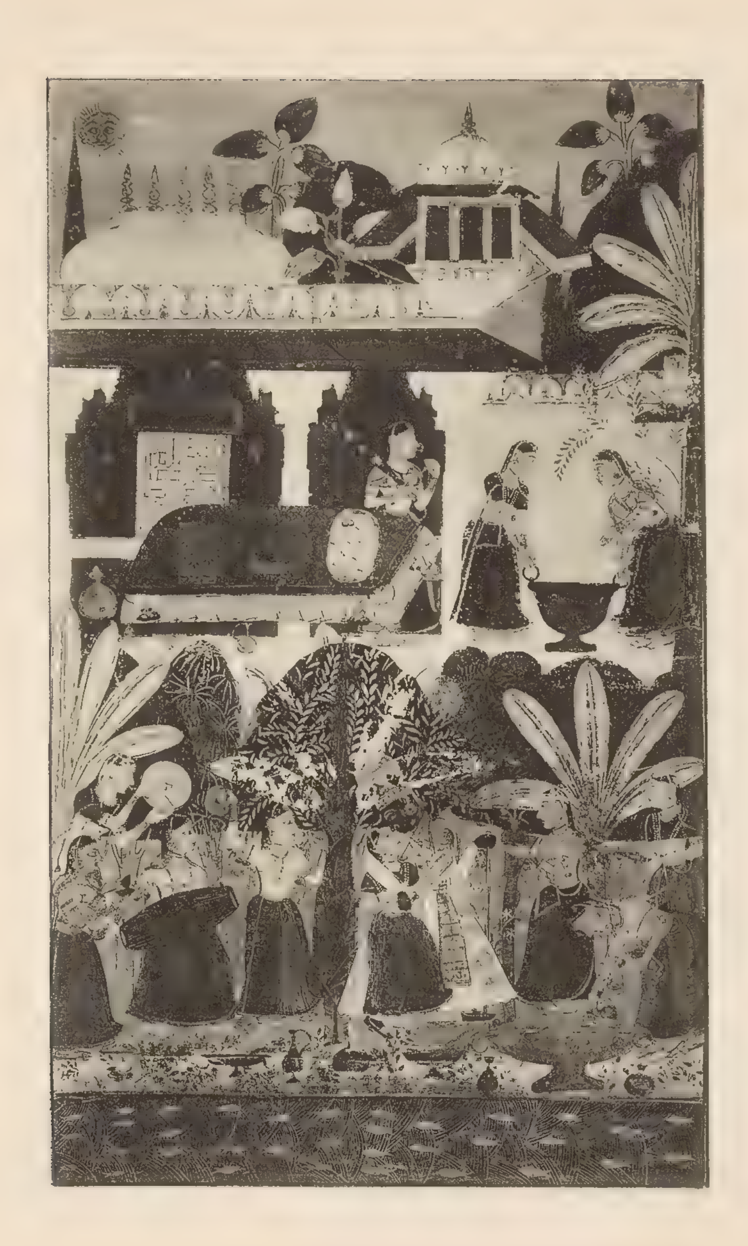
Bahādur Shāh.
École moghole, entre 1707 et 1712.



Jeune femme moghole en turban orange.
École moghole, première moitié du XVIIIe siècle.



Farrukhsiyar.
École moghole, entre 1713 et 1719.



LES AMOURS DE KṚṢṆA ET DE RĀDHĀ.
École du Râjputâna, fin du XVIe siècle.



Saint hindou.
École du Râjputâna, début du xviie siècle.



Rāga Malkauśa.
École du Râjputâna, début du xviie siècle.



Râgiṇî Bhairavî (Śiva pûjâ).
École du Râjputâna, début du xviie siècle.



a) Rāginî Kanhra.



b) Rāginî Bilāval.

École régionale indienne, début du XVIIe siècle



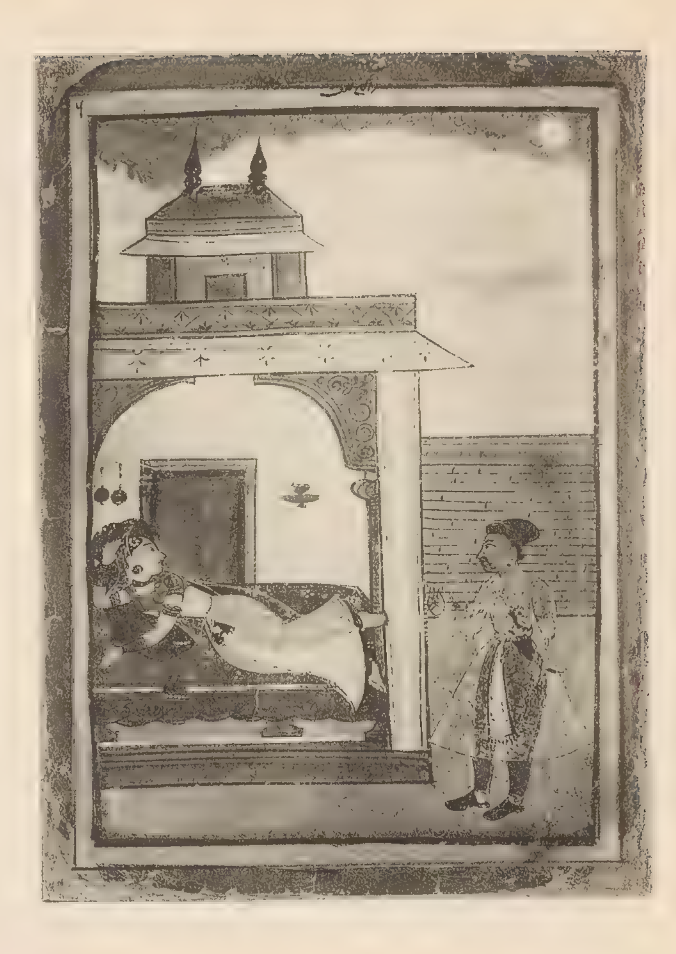
a) Raginî Pañcam.
École régionale indienne, début du xvii[e] siècle



b) Les dernières heures de Bhiṣma.
par Ḥasan ᶜAlî. École d'Akbar, fin du xvi[e] siècle.



c) Kṛṣna et Rādhā.
École régionale indienne, début du xvii[e] siècle.



a) Rāgiṇî todî.

b) Rāgiṇî Lalita.

École régionale indienne, milieu du xvii[e] siècle.



Ragiṇî Dhanaśrî.
École du Râjputâna, début du xviiie siècle.



Râgiṇî Kakubha.
École du Râjputâna, début du xviiie siècle.

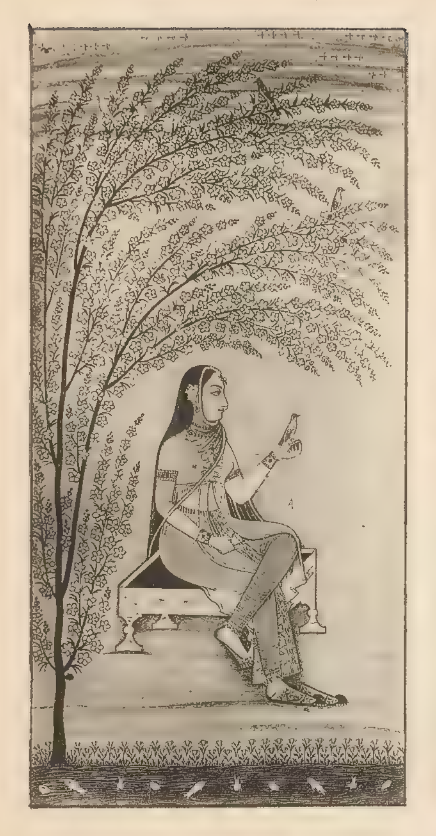


Dame fuyant devant l'orage.
(Râginî Madhu Mâdhavî).
École du Râjputâna, début du xviii[e] siècle.



RÂGINÎ BHAIRAVÎ.
École du Râjputâna, début du XVIII[e] siècle.

RĀGIṆĪ ASĀVARĪ.
École du Rajputâna, début du XVIIIe siècle.

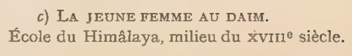


a) La jeune femme a l'oiseau.
École moghole, première moitié du XVIIIe siècle.

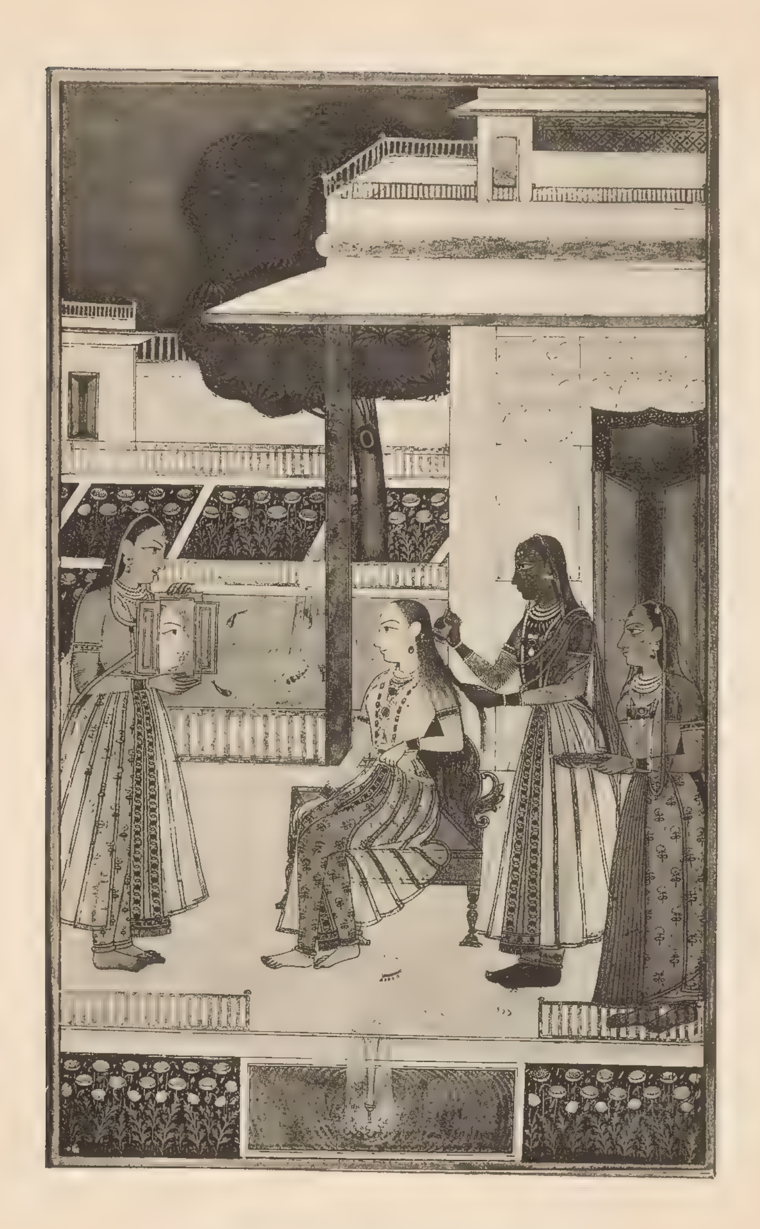


b) La jeune femme au paon.
École du Râjputâna, première moitié du XVIIIe siècle.





c) La jeune femme au daim.
École du Himâlaya, milieu du XVIIIe siècle.



La Toilette.
École du Bihâr, fin du XVIIIe siècle.



La Dame aux pigeons.
(Les ébats des oiseaux lui font penser à son amoureux absent)
École du Bihâr, fin du XVIIIe siècle.



Jeux de Kṛṣna et de Radhā.
École de Jaipur, fin du xviiie siècle



Holi-Lîlâ de Kṛṣna.
École de Jaipur, fin du XVIIIe siècle.



a) Svâdhînapatikâ nâyikâ.
École de Jaipur, fin du xviii[e] siècle.



b) Le bain de pieds.
École du Bihâr, fin du xviii[e] siècle.



a) Daim et son gardien.
École du Bihâr, milieu du xviiie siècle.



b) Daim.
École moghole, début du xviiie siècle.



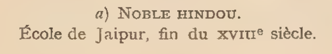
a) Moḥammed Shāh.
École moghole, deuxième quart du xviiie siècle.



b) Mahārājā Shatrujit.
École Bundela, fin du xviiie siècle.

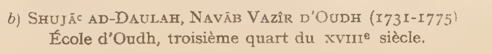


c) Cheval caparaçonné.
École de Jaipur, fin du xviiie siècle.



a) Noble hindou.
École de Jaipur, fin du xviiie siècle.





b) Shujā' ad-Daulah, Navāb Vazîr d'Oudh (1731-1775)
École d'Oudh, troisième quart du xviiie siècle.





c) Ram Siṅgh Rathor, Rājā de Jodhpûr (1750-1773).
École de Jaipur, troisième quart du xviiie siècle.



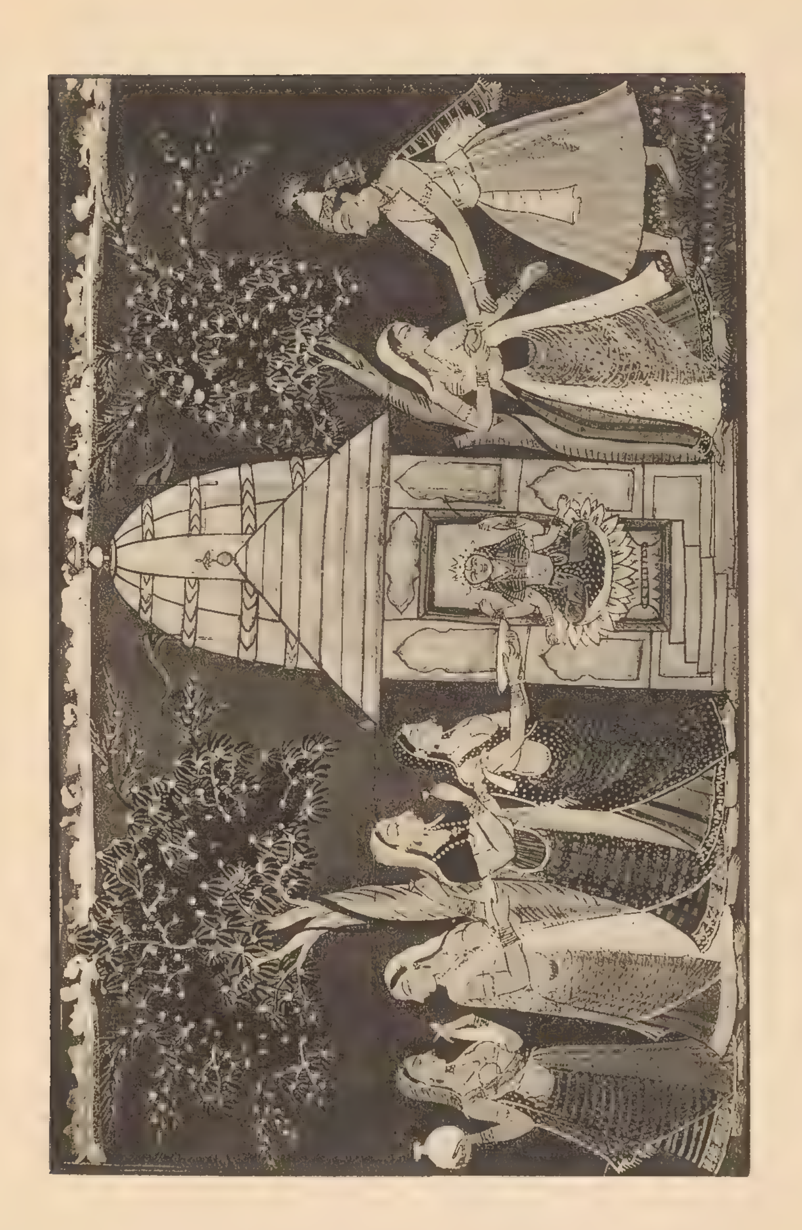
La toilette achevée : le dernier coup d'œil.
École de Tonk, entre 1760 et 1780.



Musiciens et Musicienne
École sikh, fin du XVIIIe siècle.



Nobles Sikhs.
École sikh, fin du XVIIIe siècle.



L'offrande de Kṛṣṇa, de Radhâ et des Gopîs.
École de Kâṅgrâ, milieu du xviiie siècle.



KṚṢṆA MONTRANT A RĀDHĀ LES NUAGES QUI APPORTENT LA PLUIE.
École de Kâṅgrâ, dernier quart du XVIIIe siècle.



a) Gaṅgâvatarana, par Udût Siṅgh.
École de Kâṅgṛâ, dernier quart du xviiie siècle.



b) Śiva faisant un collier de têtes de Brahmâs.
École de Kâṅgṛâ, fin du xviiie siècle.



a) LA DAME AU CHÂLE ROUGE.



b) UTKÂ NÂYIKÂ.
L'héroïne qui attend patiemment son amoureux

École de Kâṅgṛâ, fin du XVIIIe siècle.



a) Bāz Bahādur et Rûpmatî.
École de Kâṇgrâ, fin du xviiie siècle.



b) Baz Bahādur et Rûpmatî.
École moghole, deuxième moitié du xviiie siècle.



a) PROMENADE.
École de Jaipur, fin du XVIIIe siècle.



b) KṚṢṆA ET RADHĀ DANS UNE FORÊT.
(Illustrations du poème hindi « LĪLĀHAWA RADHIKĀ.)
École de Kâṅgṛâ, début du XIXe siècle.



Śiva et Pārvatî sur le mont Kailāsā adorés par les autres Dieux et par les Ṛṣis.
École de Kâṅgrâ, xviiie-xixe siècles.



Utkā nāyikā.
École de Kâṅgrâ, début du xixe siècle.



La toilette de Râdhâ.
École de Kâṅgrâ, début du xixe siècle.



